TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA NOVELA

Cinco modos de leer
un texto narrativo

Javier del Prado Biezma

EDITORIAL
SINTESIS

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA NOVELA

CINCO MODOS DE LEER UN TEXTO NARRATIVO

Javier del Prado Biezma

EDITORIAL SINTESIS

TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

Director:
Miguel Ángel Garrido

Primera reimpresión: octubre 2000

© Javier del Prado Biezma

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
Teléfono 91 593 20 98
http://www.sintesis.com

ISBN: 84-7738-706-0
Depósito Legal: M-32.526-2000

Impreso en España - Printed in Spain

A Chelo y a la memoria de José

"–... Quizá tenga que leer otros libros.
–¿Cómo? ¿Para saber qué dice un libro debéis leer otros?
–A veces es así. Los libros suelen hablar de otros libros. A menudo un libro inofensivo es como una simiente que al florecer dará un libro peligroso, o viceversa, es el fruto dulce de una raíz amarga.

[...] Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas humanas o divinas que están fuera de los libros. De pronto comprendí que los libros hablan de los libros, o sea que es casi como si hablaran entre sí. A la luz de esta reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante. Así era el ámbito de un largo y secular murmullo [...]."

"El bien de un libro consiste en ser leído. Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos que a su vez hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por tanto es mudo."

U. Eco, *El nombre de la rosa*

ÍNDICE

PARTE I
NATURALEZA Y FORMAS DE LA NOVELA

Capítulo 1: A MODO DE INTRODUCCIÓN 13

1.1. *De* cómo se analiza una novela *a* cinco modos de leer un texto narrativo 13
1.2. Tres presupuestos básicos del acto de lectura crítica . 14
1.2.1. La obra literaria como sujeto, frente a la obra considerada como objeto, 15. *1.2.2. El concepto de estructura como principio metodológico y presupuesto existencial,* 17. *1.2.3. La lectura como aprendizaje técnico, en el amor del texto,* 20.
1.3. Cuatro focalizaciones posibles del acto de lectura 22
1.3.1. La focalización evenemencial: leer en función del devenir de la intriga y del efecto suspense, 22. *1.3.2. La focalización existencial: la resolución del conflicto del héroe,* 23. *1.3.3. La focalización sociológica e histórica: la ciudad como metonimia de la estructura social moderna,* 24. *1.3.4. La focalización metadiscursiva: la novela como novela de novelas,* 25.

Capítulo 2: NATURALEZA Y ORGANIZACIÓN DE UNA NOVELA 29

2.1. La novela: un intento de definición 29
2.1.1. La novela como narración, 31. *2.1.2. La novela como historia,* 37. *A) Naturaleza y elementos de una historia,* 37. *B) El análisis del tiempo,* 38. *C) El análisis del espacio,* 40. *D) Héroes, personajes y fuerzas actanciales,* 46. *E) La estructuración actancial de la intriga,* 49. *F) La organización actancial de* El nombre de la ro-

sa, 51. *G) La estructura actancial como soporte abstracto de la novela*, 65.
2.2. La novela y su narrador 67
2.2.1. La instancia narrativa: los derechos del autor, 69. *A) La lectura crítica de prólogo, introducciones, dedicatorias, etc.*, 69. *B) Naturaleza de la instancia narrativa: el yo-autor, el narrador y la localización narrativa*, 75. *C) Morfología de la instancia narrativa: 1.ª, 3.ª y 2.ª personas*, 80. *2.2.2. El narrador y su narración*, 86. *A) El compromiso enunciativo del narrador*, 86. *B) Narratividad, poeticidad, discursividad y dramaticidad en la novela*, 89. *2.2.3. El narrador y su historia*, 98. *A) La materia narrativa: la función mimética de la diégesis*, 99. *B) Instancias narrativas y organización global de* El nombre de la rosa, 103. *2.2.4. La novela y su lector: del yo-autor al lector*, 116.

PARTE II

LA INTRIGA, EL CONFLICTO, EL ESPACIO, EL TIEMPO

Capítulo 3: LA INTRIGA Y EL EFECTO SUSPENSE. LECTURA DE *EL EXTRAÑO CASO DEL DR. JEKYLL Y MR. HYDE* 121

3.1. Introducción 121
3.1.1. Posibles lecturas, 121. *3.1.2. La construcción y el desvelamiento de la intriga*, 124. *3.1.3. Organización del trabajo*, 126.
3.2. Estrategias narrativas: la configuración de la intriga o la creación de un secreto por resolver 127
3.2.1. Estructura del relato e instancias narrativas, 127. *3.2.2. La articulación de la narración y la creación del suspense: estrategias para la escritura de un crimen*, 129.
3.3. Consideraciones de cara a una posible interpretación 175
3.3.1. La progresión narrativa y la identidad del yo, 175. *3.3.2. El conflicto actancial: del falso doble a la doble moral*, 179.

Capítulo 4: LA NOVELA COMO AVENTURA INTERIOR. LECTURA DE *RENÉ*, DE CHATEAUBRIAND 185

4.1. Introducción 185
4.1.1. ¿Por qué una lectura de René?, 185. *4.1.2. ¿Dónde y cómo se sitúa* René *en el devenir de la novela?*, 186.
4.2. Lectura del *paratexto* de *René* 188
4.3. La organización narrativa del texto 191
4.3.1. Organización de la narración: las estrategias del exilio, 191. *4.3.2. La coordenada temporal: la creación del tiempo de la orfandad*, 208. *4.3.3. La coordenada espacial: la morada de la orfandad*, 214.
4.4. La organización enunciativa del texto: la voz de la orfandad 225
4.4.1. La voz de la orfandad narrada, 226. *4.4.2. Una autobiografía metonímica y funcional*, *230.*

Capítulo 5: LA CIUDAD COMO METÁFORA DE LA HISTORIA. LECTURA DE *ÁNGEL GUERRA* DE GALDÓS 239

5.1. Introducción 239
5.1.1. La descripción en la novela realista del siglo XIX, 240. *5.1.2. Madrid y Toledo en Galdós*, 242.
5.2. Morfología y función de Madrid: la creación del espacio madrileño 244
5.2.1. El callejero madrileño, 245. *5.2.2. Las casas*, 248. *5.2.3. Los mecanismos de la descripción*, 257. *5.2.4. La descripción, acto semiológico y hermenéutico*, 259.
5.3. La creación del espacio toledano: morfología y semiología de la ciudad de Toledo 260
5.3.1. Consideraciones previas, 260. *5.3.2. La creación del espacio físico toledano*, 262. *5.3.3. Toledo como espacio intercultural, intertextual*, 266. *5.3.4. Toledo como intertextualidad simbólica: de la ciudad escrita a la ciudad interpretada*, 272. *5.3.5. Toledo, metáfora de la historia y de la escritura*, 290.

PARTE III

EL MODELO DE LECTURA TEMÁTICO-ESTRUCTURAL

Capítulo 6: LOS EJES PARADIGMÁTICO Y SINTAGMÁTICO DEL TEXTO 299

Capítulo 7: LECTURA TEMÁTICO-ESTRUCTURAL DE *SAN JULIÁN EL HOSPITALARIO* DE G. FLAUBERT . 309

7.1. La construcción del eje paradigmático 310
7.1.1. La arqueología mítica, 311. *7.1.2. El proceso enunciativo,* 312. *7.1.3. Ensoñación de los temas materiales,* 316. *7.1.4. El espacio y los objetos que lo ocupan,* 318. *7.1.5. La intertextualidad,* 320. *7.1.6. La formulación del metadiscurso,* 321.
7.2. La construcción del eje sintagmático 322
7.3. La construcción del eje paradigmático externo al texto, como punto de referencia para la interpretación 325
7.4. Conclusiones interpretativas 328

PARTE I

NATURALEZA Y FORMAS DE LA NOVELA

1.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

1.1. *De* Cómo se analiza una novela *a* Cinco modos de leer un texto narrativo

Cuando, hace ya trece años, escribí *Cómo se analiza una novela*, empezaba la presentación del libro con la frase siguiente: "Todo libro es fruto de un compromiso". En aquel caso, el compromiso nacía del diálogo que todo escritor-profesor, mantiene entre escritura, crítica y docencia; relación fecunda pero difícil.

El escritor se hunde cada vez más en el devenir existencial de su escritura –emocional, imaginario, ebrio de aventura vital e intelectual–. El crítico quiere llevar al límite la lógica de su teoría y de su método, ajustando más y más la arquitectura de una visión del mundo y de su transposición en acto de escritura. El profesor, finalmente, es un ser probabilista, como el político, que tiene que ir adaptando, clase a clase, su experiencia y su saber, en función de un alumnado que le viene impuesto por un sistema educativo en continuo cambio, por una estructura social en permanente búsqueda de nuevos valores y, por consiguiente, a un alumnado cada vez más alejado de las categorías educativas tradicionales.

Al empezar este libro, sin que este viejo compromiso deje de estar presente, existe uno más inmediato y vulgar: *Análisis e interpretación de la novela,* deberá ser un compromiso entre aquel libro,

ya viejo y el que ahora me hubiera gustado escribir, sin condicionantes editoriales: un desarrollo del primero, para perfilar, sistematizar y completar todos los elementos que formaban su trama y su espesor.

Cómo se analiza una novela nació en la confluencia de la descripción estructuralista (más cerca de Genette y de Todorov que de Barthes) con las hermenéuticas sociológica (no marxista), psicoanalítica (no ortodoxa) y la bachelardiana, más interesada en buscar, en nuestro caso, el universo imaginario de un autor, en su complejidad individual e histórica, que en hacer un inventario o una clasificación de los elementos simbólicos y de las imágenes de lo que el crítico llama *la ensoñación material.* Bien es verdad que la descripción estructural, propuesta en los esquemas y luego aplicada a los textos analizados, cobraba más importancia, al menos en apariencia, que la interpretación sociológica o temática –si le damos a este término el valor que tiene en la crítica francesa de algunos herederos de Bachelard (G. Poulet y J. P. Richard, en especial)–. Mi evolución posterior me ha llevado a un ahondamiento de la confluencia entre el estructuralismo y el tematismo, es decir, al estudio de la articulación en un texto, sea cual sea el género al que pertenece, entre *el eje sintagmático,* que organiza su devenir lineal (más o menos lineal) como novela, poema o ensayo, y *el eje paradigmático* (redundante, acumulativo) organizado por los diferentes niveles de la escritura en torno a un tema o varios temas. Este *espesor* nos ofrece los diferentes modos de aprehensión de ese tema, como si se tratara de capas geológicas: nivel mítico, nivel metafórico, nivel evenemencial o anecdótico, nivel ideológico, nivel cultural, etc. A esta confluencia de los dos ejes la he denominado *tematismo estructural,* y una lectura temático-estructural debería haber sido el objetivo de ese libro soñado, aún imposible.

1.2. Tres presupuestos básicos del acto de lectura crítica

En esta evolución, que no niega sino que confirma los presupuestos críticos anteriores ciertos pilares han permanecido fijos, pues no son un problema de método, sino de compromiso intelectual –y existencial– con la actividad artística:

1. *La experiencia* de *la obra de arte* en general y de la obra literaria en particular considerada *como sujeto espiritual de un diálogo,* –contra su transformación, por la semiótica, en objeto material de un simple análisis.

2. *El concepto de estructuración unitaria, de composición, como meta de la actividad creadora,* primero, y luego de la lectura –contra el concepto de fragmentación diseminada, como dominante del texto, inaugurado por ciertas visiones psicoanalíticas.
3. *La experiencia de la lectura como aprendizaje permanente,* cuya progresión sólo es posible, en el desarrollo de las cualidades personales, gracias a las técnicas descriptivas y hermenéuticas que el saber antropológico y lingüístico pone a nuestro alcance –contra las lecturas simplemente eruditas o impresionistas, que pretenden recuperar el espacio perdido, tras la defunción del estructuralismo y en el apogeo de lo fragmentario postmoderno.

En función de estos tres presupuestos, me interesa resaltar los siguientes aspectos que serán los ejes de mi propuesta metodológica.

1.2.1. La obra literaria como sujeto, frente a la obra considerada como objeto

Frente a los muchos beneficios del estructuralismo formalista, éste nos tendió, cuando quiso convertirse en ciencia literaria, una trampa sabiamente urdida: la de hacernos creer que la obra literaria, reducida a texto, era un simple objeto que el lector o el crítico podían manipular a su antojo, o al antojo de un método.

La trampa presentaba dos lazos corredizos: uno de carácter puramente metodológico, ligado a las ciencias experimentales heredadas del positivismo: en efecto, éstas sólo son posibles si se estudian objetos o datos desprovistos de una dimensión existencial propia, dimensión que llevaría implícita la presencia de realidades tan veleidosas como la libertad, el acto gratuito, la voluntad de un proyecto, etc. La ciencia, aplicada a un sujeto encuentra grandes problemas para clasificar, organizar y sacar leyes de carácter general y estable. Esa imposibilidad la reduce a *un mero saber sobre el sujeto estudiado*[1].

El segundo lazo es ideológico, con resultantes pedagógicas. Se trata de potenciar al máximo la figura del lector (o del crítico); potenciar su autonomía en función de los dos principios sagrados de la modernidad: la libertad y la autenticidad, como motores y como garantes de la epistemología del yo autosuficiente. Muertos el dios, el padre y el superyo que antiguamente lo fundamentaban, el sentido de la realidad ya no reside en la realidad de los seres y de las

cosas, ni en la cultura heredada o generada por la colectividad, sino en la conciencia narcisista del que mira, organiza y le da su sentido a las cosas: orgullo del hombre occidental moderno que puede extender su dominio epistemológico, incluso, al campo de las personas y de las conciencias.

Si esta pretensión puede encontrar una justificación cuando se trata de la materia –de los objetos y de las cosas–, es inaceptable cuando lo que hay que comprender y explicar es el producto o el resultado de un proyecto creador; por múltiples y variados que sean los elementos que han contribuido a la realización de este acto de creación –míticos, subconscientes, intertextuales...–, y por variados que sean los espacios de recepción con los que el autor tiene que contar para que llegue a buen término su proyecto.

Para la semiótica radical, siempre inmanentista y autorreferencial[2], era *necesaria la muerte simbólica del autor*, como fue necesaria la muerte de todas las manifestaciones de la paternidad. El *autor*, padre de su obra (incluso anónima y colectiva), se perpetuaba en ella y ésta recibía de él el principio mismo de su ser –y su sentido–. Muerto el autor, la obra puede convertirse en objeto.

Esta toma de conciencia no obedece por mi parte a un intento de recuperación biografista del autor, hasta el punto de que consideremos que no podemos explicar una obra sin echar mano de la vida de su padre. La obra, como producto de una creación, tiene su identidad y vive su vida, pero esa identidad y esa vida están religadas a la proyección y al proyecto de quien las realizó. Siguiendo en todo el pensamiento de Proust, en *Contra Sainte-Beuve*, pienso que, *fruto de una conciencia, la obra es también conciencia: conciencia de sí misma y conciencia del mundo.*

El tematismo[3], con su voluntad de "aprehender el ser" que "se manifiesta" o "se traiciona" en cada momento del acto de escritura[4] ha puesto, a lo largo de veinte años fecundísimos, las pautas necesarias para *una crítica de participación*, para *una crítica del diálogo entre dos conciencias*; y ello sin olvidar la seriedad del método. En la crítica temática (u ontológica) el placer del texto[5] no queda reducido a un puro ejercicio de intelectualidad –el placer del ebanista capaz de desmontar un sillón Luis XV para recomponer con lo materiales recuperados una silla *art-nouveau*, según la fábula de Barthes–; la crítica es una erótica del saber y de la participación; la actividad de una conciencia que parte al descubrimiento de un texto vivo, como se va al descubrimiento un cuerpo amado o de una selva oculta: se transitan sus venas o vías de agua, se ojean sus matorrales, se asienta uno en sus praderas, hasta que se llega al fondo de su secreto, que

a veces puede ser un *El Dorado* feliz o el misterio tenebroso de *El Corazón de África.*

Se puede afirmar, con el Barthes de *La Lección,* que ni la lectura, ni la lectura crítica, ni siquiera la crítica pueden acceder a un conocimiento científico objetivo –lo que necesariamente reduciría la obra a objeto; pero que sí deben acceder a la *sabiduría* y al *saber,* al mismo tiempo que al *placer.* No es empeño imposible llevar a cabo la fusión de un amor, en el conocimiento, y de una técnica puesta en marcha para llegar a ese conocimiento. El crítico y el lector deben condensar todos sus esfuerzos para unir, en un mismo acto, todos los instrumentos de las diferentes técnicas de análisis –retórica, narratológica o fenomenológica– y de interpretación –mítica, sociológica, psicoanalítica, existencialista–, con la conciencia que siempre debe regir nuestro acto de lectura

1.2.2. El concepto de estructura como principio metodológico y presupuesto existencial

Después de cuanto acabo de decir, el título del apartado que iniciamos puede parecer contradictorio. No se trata, sin embargo, de ninguna coartada para justificar mi recelo frente a una semiótica radical, incapaz de soñar una ecología del sentido que nazca del diálogo entra la realidad (con *su morfología significante)* y la mirada del hombre; tampoco se trata de una paradoja en la añoranza de tiempos pasados, ahora que todo el mundo ha abandonado el barco del estructuralismo. Se trata, contrariamente, de un resultado lógico de la fusión de los dos principios que antes avanzábamos: la creación de una obra artística está regida por dos fuerzas que la condicionan y orientan y que el lector crítico no puede soslayar:

— *La proyección, sobre la que se fundamenta la realidad fragmentaria y pulsional del texto en su punto de partida.* En función de esta realidad aparecerán en la obra elementos procedentes de las experiencias, sueños, pulsiones, deseos y saberes del yo-autor, que éste libera, ofrece o coloca, de manera más o menos consciente, sobre la mesa de trabajo de la escritura. Dado *el origen* plural y fragmentario de todo texto, el lector podrá encontrar en su rastreo gran variedad de materia textual y distintos niveles en la aprehensión o la ensoñación de la realidad; llegando incluso entrever en esta variedad posibles contradicciones.

— *El proyecto de una conciencia, a la búsqueda de una organización, que fundamenta la realidad unitaria del texto en su punto de llegada.* En función de este proyecto, en pos de un efecto estético, simbólico, existencial, ideológico, el trabajo del escritor selecciona los materiales, los organiza y consigue *la construcción de la unidad del texto,* sirviéndose de los elementos formales heredados o inventados[6] de la misma manera que el arquitecto, con materiales de diferente procedencia, guiado por una idea –o proyecto–, construye el edificio aéreo y unitario gracias a las leyes de la física y a los principios de la arquitectura: "un libro que sea un libro, arquitectónico y premeditado, y no un conjunto de inspiraciones debidas al azar, aunque éstas fueran maravillosas"[7]. El principio de *proyecto* y, en él, el de *unidad,* parece contrario a la boga de la que gozan hoy en día *la poética del fragmento y de la fragmentación,* como panacea de la modernidad más incisiva, en la práctica de todas las artes. A este respecto cabe tener en cuenta las siguientes consideraciones:

a) La consideración del fragmento y de la fragmentación como elemento esencial de un texto obedecen a una conciencia de la realidad y a una práctica de la escritura que sólo se dan en Occidente (salvo excepciones mínimas) a partir del Romanticismo (en Schlegel, en particular). Ambas, conciencia y práctica fragmentaria, son debidas a la irrupción en el pensamiento occidental de la fuerza pulsional de la intuición que acompaña la paulatina desintegración de los sistemas filosóficos racionales. Por lo que respecta a la creación literaria y artística, dicha tendencia viene justificada y acrecentada por la teoría freudiana que posterga el concepto de persona, como principio de unidad del yo, frente a la fragmentación pulsional y contradictoria del subconsciente, potenciado como reducto esencial del individuo; remitiendo el concepto de unidad a las instancias sublimadoras (y represivas) del superyo.

b) En función de ello, no parece pertinente aplicar dicha visión fragmentaria a toda una literatura que se construye, en función de un proyecto y de un trabajo de composición, desde la fragmentación original a la unidad final, buscada –aunque no siempre se consiga.

c) De cara a una conciencia de lo fragmentario, cabe recordar que incluso Julia Kristeva habla de *la sublimación en*

tanto que dinámica esencial del acto estético. Particularmente, creo que esta sublimación encuentra su mejor campo de aplicación en el la literatura, con el paso de lo fragmentario pulsional a lo unitario elaborado, en busca de un proyecto existencial para el ser y de un proyecto simbólico y estético para la obra.

d) En función de ello, incluso en una literatura que se construye sobre la emergencia pulsional de lo fragmentario, el lector pude buscar los principios de esa ida latente o manifiesta hacia la unidad.

e) Si la poesía, debido la dimensión específica del poema –sobre todo del poema posterior al romanticismo– propicia la sensación de fragmentación, cuando se considera el ramillete ofrecido por un *libro de poemas*[8], la fragmentación se convierte en algo problemático cuando se trata de la organización narrativa a la que damos el nombre de *novela.* En una novela todo concurre, como luego veremos, *hacia la construcción de un microcosmos autónomo, en función de una correlación de fuerzas y tensiones, de un entramado constituido en estructura actancial.* Si una excesiva fragmentación, ya sea debida a una táctica preconcebida o a la pluralidad descontrolada de elementos, no concurre a la construcción de esa unidad, el lector leerá difícilmente, ciertos textos, como novela.

En función de mi libertad crítica, como lector, yo puedo focalizar un aspecto u otro de la obra: con una mirada regresiva, puedo orientar mi busca hacia la pluralidad diversa de elementos que se encuentran en los orígenes de la obra; puedo, incluso, intentar demostrar cómo, a pesar de los esfuerzos por conseguir una unidad (o sin que existan, aparentemente estos esfuerzos), la obra se fragmenta en módulos más o menos independientes; puedo potenciar (perversamente a mi entender) aquellos elementos que más nos hablan de pulsión inconsciente y de fragmentación, frente a aquellos que tienden a organizarse en unidad de efecto y de sentido; puedo buscarle una explicación existencial e ideológica a esa fragmentación que he potenciado, como reveladora de una visión del hombre más moderna, en su precariedad, en su triunfo de lo pulsional sobre lo racional, de lo escondido y posible sobre lo desvelado y evidente... Puedo. O, en función de los presupuestos que he avanzado, *puedo considerar el texto –aquí la novela– como una composición que tiende hacia la unidad y, en función del principio*

que rige dicha busca, considerar todos los elementos del texto como piedras del gran edificio de ficción que voy a analizar con el fin de darle un sentido y un significado.

Debido al valor ontológico y epistemológico que hemos dado al acto de escritura y a su resultado, la obra, como manifestación de una conciencia, opto por esta segunda posibilidad, pues creo que obedece más plenamente a lo que es la voluntad artística del escritor. El concepto de estructura o de estructuración obedece pues, aquí, al principio de coherencia, como manifestación formal de la persona, tanto en la proyección de los elementos arqueológicos[9] que la fundamentan, como en el proyecto que quiere construir con ellos una unidad. Estructura orgánica del ser que se manifiesta en sus temas[10] y estructura técnica de una composición que obedece a un conjunto de leyes o de normas relativas a la retórica del lenguaje y a la poética de los géneros.

Mi sentido del arte y de la literatura me obliga a recuperar y defender, en beneficio propio y de mis estudiantes, *el concepto de composición,* que ya sólo se aplica con entera libertad a los músicos (llamados compositores), como si el trabajo de los demás artistas, literatos incluidos, no fuera el de *componer* unidades de significado y de efecto a partir de elementos diversos, con la ayuda de las leyes propias de la composición. Estas leyes son las mismas para el escritor y para el lector: no se puede llegar a ser un lector crítico sin conocerlas.

1.2.3. La lectura como aprendizaje técnico, en el amor del texto

Sigo creyendo que la lectura, como cualquier otra actividad, se aprende; máxime si a esta lectura le añadimos el adjetivo de *crítica.* Uno puede tener aptitudes personales para la lectura, para el dibujo, para la danza, para el deporte... Ahora bien, las más altas cotas de comprensión, de pintura, de ritmo del cuerpo y de metas conquistadas no se consiguen sólo con las aptitudes, sino, partiendo de las aptitudes, gracias al entrenamiento. Todo entrenamiento tiene sus técnicas; conservando elementos comunes, pueden ser muy variadas, pero todo entrenador tiene la obligación de entrenar a su atleta según las técnicas más adecuadas para conseguir un determinado objetivo –el salto de altura, el lanzamiento de disco– y, también, según la naturaleza del cuerpo o de la mente entrenados.

En el acto de lectura, el objetivo es la comprensión máxima del texto. Pero no todos los textos tienen la misma naturaleza; y en un

mismo texto puede haber centros de interés variados. No se llega, pues, a los diferentes textos por los mismos caminos. Los diferentes campos teóricos y metodológicos han nacido de la focalización de ciertas obras y de determinados elementos presentes de manera general en todas las obras, que justifican y asientan mejor que otros los presupuestos ideológicos de los que se parte. Esta focalización es buena y aprovechable; el peligro nace cuando la estrechez crítica o el dogmatismo ideológico convierten en mirada única esta focalización, pretendiendo explicar todos los elementos de una obra –o todas las obras– desde esa única mirada, elevada a la categoría de absoluto crítico.

Puede que a la crítica le esté permitido, por razones de método, trabajar con una única perspectiva. La docencia debe atender a todas, con el fin de que el estudiante encuentre el método de entrenamiento y de trabajo más apto a sus cualidades y a sus deseos, tras poner en práctica diferentes ejercicios y tácticas.

Por otro lado, la lectura crítica no puede olvidar que es lectura, aunque sea crítica y ponga en marcha un conjunto de factores técnicos para poder superar el nivel de una lectura lúdica[11], alienada[12] o simplemente repetitiva de tópicos acumulados por la tradición sobre un determinado texto[13]. El hecho de ser lectura exige del lector un esfuerzo de globalización: debe intentar dar cuenta de la manera más completa y profunda posible de la obra leída. En este esfuerzo de globalización, la integración de lo que llamaremos las diferentes focalizaciones críticas –sociológicas, mitológicas, psicoanalíticas, retóricas, existencialistas, comparatistas, etc.– será de gran validez para configurar un esquema de lectura en el que cada una ocupará su lugar. No se trata de una yuxtaposición artificial, un mero sincretismo crítico, sino de un esfuerzo de integración, en busca del significado de un texto que se presenta como un pequeño microcosmos autosuficiente.

En *Cómo se analiza una novela*, después de ofrecer al aprendiz de lector crítico unos esquemas de lectura integradores llevábamos a cabo un conjunto de lecturas en las que se ponían en práctica o bien la totalidad de estos esquemas o bien un punto determinado de los mismos. En este nuevo libro he preferido *focalizar algún aspecto llamativo de las novelas estudiadas* y, con el fin de extraer la mayor cantidad de riqueza de éste, poner en acción en mi acto de lectura todos los instrumentos de análisis ofrecidos por las diferentes aportaciones críticas. El presupuesto crítico obedece a la misma voluntad integradora: se trata de explicar una composición en la que el autor ha puesto en marcha múltiples y muy variados materiales que

sólo pueden ser aprehendidos desde la pluralidad analítica e interpretativa.

Ahora esta presente, sin embargo una nueva dimensión: parto de un hecho evidente: no se leen diferentes tipos de novelas con una mirada idéntica; el lector tiene intereses y perspectivas diferentes según el objetivo perseguido por el texto; frente a cada novela, *el lector focaliza el artefacto que tiene ante los ojos sensibles de su inteligencia de una manera determinada y esta focalización irradia sobre la totalidad de su lectura.*

No es, pues, una determinada perspectiva crítica la que nos va a llevar a elegir un determinado enfoque metodológico de nuestra lectura; es la peculiaridad de la novela que analizamos la que nos obliga a elegir ese enfoque y a condensar en él todos los elementos críticos que la favorecen, con vistas al diálogo que vamos a mantener en nuestro acto de lectura.

1.3. Cuatro focalizaciones posibles del acto de lectura

Creemos que existen, al menos, cuatro grandes focalizaciones en la conciencia lectora que responden a otras tantas llamadas de los textos narrativos[14]:

— *La focalización evenemencial*, ligada a la creación de la intriga.
— *La focalización existencial*, dependiente del conflicto de un personaje.
— *La focalización sociológica e histórica*, pendiente de la voluntad referencial.
— *La focalización metadiscursiva*, que se fija en la relación del narrador con su narración y con el sistema narrativo en general.

1.3.1. La focalización evenemencial: leer en función del devenir de la intriga y del efecto suspense

Cuando leemos una novela de aventuras o una novela policiaca o de espías –y ello no depende de su calidad o de la riqueza ideológica o simbólica que contenga–, lo que le interesa al lector es la dimensión evenemencial del texto: no lo que se le cuenta, sino el modo en que se articulan los hechos que se le cuentan, con vistas a

una deriva de la intriga por la que es arrastrado, en espera constante de aquello que pueda o vaya a ocurrir –de aquello que *adviene* hacia él– y en función de lo cual el futuro del protagonista –héroe o víctima– está siempre en vilo; está siempre sometido a un efecto que llamaremos *el efecto suspense*.

Cuando un lector inicia una lectura bajo este efecto, todo en la novela concurre a fortalecerlo y su fuerza y razón de ser la constituye un hueco permanente, un secreto o una ignorancia, que articula todos los elementos del texto hacia un desvelamiento siempre retrasado. Podrá venir luego una lectura más profunda del texto, en busca de su resonancia simbólica –como en la *Odisea*–, en busca de su alcance ideológico o político –como en *Robinson Crusoe*, de Defoë o en *Beltenebros*, de Muñoz Molina–, en busca de su profundidad moral –como en *La extraña historia del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde*, de Stevenson– o psicoanalítica –como en *Drácula*, de Bram Stoker o en *Viernes o los limbos del Pacífico*, de Michel Tournier–; esta lectura profunda la haremos partiendo de la primera y, en cierto modo, dependerá de ella.

Para aprender a *analizar la organización de la intriga y la creación del efecto suspense* desde la focalización evenemencial he elegido una novela que me parece magistral a este respecto: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Todas las estrategias narrativas concurren en la creación paulatina de una intriga ligada a un secreto que cambia de espacio y de naturaleza; todo, al mantenimiento del efecto suspense.

1.3.2. La focalización existencial: la resolución del conflicto del héroe

Toda novela es, en definitiva, novela de aventuras. La evolución del pensamiento occidental ha sido causa de que esta aventura –que se asentaba, primero, sobre la vida de los héroes míticos o legendarios, cuyas andanzas eran de todos conocidas–, haya ido interiorizándose y reduciéndose a dimensiones íntimas y domésticas. La *gesta pública* ha pasado a ser *gesto privado*: al carecer de interés un conjunto de anécdotas comunes que cualquiera es capaz de llevar a cabo, el centro de la novela lo ha ido ocupando *la aventura interior*, ese esfuerzo del hombre moderno por darle una consistencia singular a su identidad, en un mundo privado de valores de referencia, en el que el individuo se ha convertido en un ser problemático frente a una sociedad que lo integra, pero que no consigue explicarlo.

A la historia de las andanzas de Don Quijote y de todos sus ancestros, le suceden las andaduras de todos los Lazarillos, sea cual sea su estirpe, por ganarse, primero, *su ser social y aparente* –Gil Blas de Santillana, Moll Flanders, Tom Jones, Jacobo el Fatalista, Rastignac, Pascual Duarte–, y luego *su ser ontológico y profundo* –Saint-Preux, Werther, René, Ángel Guerra...

La aventura exterior de los caballeros andantes, aéreos o subterráneos, celestes o infernales ahora interesa menos; y cuando interesa la situamos en un espacio que está más allá de nuestra realidad cotidiana; lo situamos en los espacios del exotismo –lugares de la tierra aún desconocidos y, sobre todo, espacios extraterrestres–. La aventura que nos interesa ahora es la del héroe que apenas se mueve, y si se mueve es para errar por lo: laberintos de su mente, sin patria hacia la que volver los ojos y sin padre hacia el que dirigir sus pasos.

Aprenderemos a *analizar la aventura profunda del yo moderno* en *René*, de Chateaubriand. En esta novela, "historia de mis sentimientos y de mis ideas", más que historia de acontecimientos, toda la estrategia del texto está ordenada con vistas a la creación del espacio de la orfandad del hombre moderno: *expulsado del tiempo, expulsado del espacio*, con *un conflicto cuyo desarrollo actancial se construye sobre la nada*, pues la instancia del deseo del héroe está regida por la ausencia: una pasión sin objeto que siempre conduce al vacío.

1.3.3. La focalización sociológica e histórica: la ciudad como metonimia de la estructura social moderna

Privado de más allá –el metafísico no tiene sentido y el geográfico ha agotado sus posibilidades simbólicas, como sustituto de la alteridad–, el hombre moderno está confinado en el interior de las estructuras del soporte geográfico y social que lo aprisionan y que, al mismo tiempo, le dan el ser: *la ciudad*. Actividad urbana (aunque la practiquen algunos solitarios campestres), la literatura occidental ha considerado casi siempre el campo como un lugar privilegiado en el que se podía soñar *ese allende de la historia y de la sociedad* civil, siendo la ciudad *el aquí y el ahora* de todos los días. La andanza mantiene todavía a Don Quijote, entre venta y venta, por montes y valles; las andaduras de Lazarillo lo conducen de manera inexorable a la ciudad. A veces, los héroes modernos, cansados, se van al campo para recomponer sus energías, pero sus destino es la vuelta al espacio urbano.

La ciudad es metonimia simbólica de la sociedad civil y, como tal, es presencia principal de toda novela que intenta comprender y explicar al hombre desde la perspectiva de las estructuras materiales de la Historia: dinero y poder; en Balzac, en Dickens, en Manzoni, en Flaubert, en Zola, en Galdós, en Clarín, en Joyce y gran parte de la novela moderna, heredera en este aspecto de la novela realista. Grandes urbes o pequeñas ciudades de provincia, en las que las calles, los grandes edificios, las casas, las puertas y las ventanas tejen una red de dictados y de silencios colectivos, históricos o contemporáneos, por los que se enreda la conciencia del héroe. Frente a ellas o en su interior, pequeños rincones, nidos ocultos en los que el yo intenta recobrar su intimidad y, con ella, su identidad perdida: grutas, jardines, el viejo sillón del cuarto de estar, la alcoba...

Aprenderemos a leer *la coordenada espacial, con todo su alcance simbólico e ideológico*, analizando la contraposición de Madrid y de Toledo en *Ángel Guerra*, de Galdós. Mejor que *Fortunata y Jacinta*, *Ángel Guerra*, con la contraposición de las dos ciudades, la moderna y la antigua, la presente y la residual, nos va a permitir hacer un estudio completo de esta presencia que, poco a poco, con su voracidad descriptiva, va a usurparle a la narración su papel en la novela decimonónica y en gran parte de la novela del siglo XX.

Poco amante de la descripción en la novela, llevado por su activismo narrativo, el lector español se salta con frecuencia los grandes párrafos descriptivos –lo mismo en Balzac y en Dickens que en Proust y en Galdós–, a la búsqueda de una anécdota que, desprovista de la matriz material que la sustenta, pierde toda su incidencia sobre la realidad histórica que nos presenta. Intentaremos ver cómo se puede pasar de la coordenada espacial de una novela, más profundamente y mejor, a los grandes problemas históricos, ideológicos y estéticos que son el fundamento de la actividad literaria.

1.3.4. La focalización metadiscursiva: la novela como novela de novelas

La literatura, como toda actividad humana, avanza por ciclos. Existen épocas en las que la invención de formas y de temas parece detenerse, para echar una mirada hacia atrás, recapitular lo que se ha conseguido y, apoyándose en el pasado, lanzarse hacia una nueva andadura. Son estas épocas momentos de reflexión sobre lo que se ha hecho y lo que se debe hacer, actitud crítica que, cuando coincide con una gran capacidad creativa, da origen a grandes textos

enciclopédicos que miran en diferentes direcciones pero que sobre todo se miran a sí mismos.

Esta conciencia, aplicada a la novela, ha dado origen, a lo largo de la literatura occidental, a grandes textos narrativos y críticos sobre las novelas que la han precedido, y que son al mismo tiempo grandes vías abiertas por las que se podrá caminar en el futuro. Estas *metanovelas* clausuran y abren ciclos –aunque a veces sólo los clausuran–. *El Quijote* cierra el ciclo de la novela caballeresca y abre el ciclo de la novela del héroe problemático, en su enfrentamiento con la realidad; *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos cierra, simplemente, el ciclo de la novela epistolar dieciochesca. *Fortunata y Jacinta* cierra el ciclo de la gran novela europea del siglo XIX, con pretensiones materialistas; *En busca del tiempo perdido*, de M. Proust, cierra el ciclo del naturalismo patológico y abre la espita de la gran novela del yo, durante el siglo XX; *El nombre de la rosa*, de U. Eco, cierra el ciclo de la novela experimental de la segunda mitad del siglo XX y, desde la Universidad, indica la necesidad de recuperar la aventura iniciática del personaje principal, la intriga policiaca desentrañada por su Mentor, el contexto histórico, la digresión ideológica y todo aquello que había constituido la esencia misma de la narración tradicional.

Estas novelas son, al mismo tiempo que grandes estructuras narrativas, una continua reflexión fragmentada sobre el papel de la novela, sobre los modos narrativos y sobre la relación que el narrador (cuentista, al fin y al cabo) debe y puede mantener con su narración. La intriga va acompañada de un discurso teórico sobre la narración que nos obliga a leer el texto desde una dimensión peculiar, con una sabiduría narrativa que no es necesaria en otras novelas. Aprenderemos a leer los fundamentos de una metanovela de la mano de quien mejor podía enseñarnos: un novelista que es crítico literario y profesor. *El nombre de la rosa* nos servirá como punto de referencia del apartado general que sigue, proyectando su lectura sobre el conjunto de nuestras consideraciones teóricas, acerca de:

— Qué es una narración.
— Qué es una novela.
— Los elementos que la constituyen, como historia contada.
— Los elementos que la organizan como relato que nos cuenta esa historia.
— Las relaciones que esta historia guarda con la realidad, y las relaciones que mantiene el narrador con sus lectores y con la historia que nos va trenzando.

NOTAS AL CAPÍTULO 1

[1] Y de ahí, la pretensión de reducir la literatura al estudio de las formas y de los modos –poética y retórica: sus componentes más materiales y más objetivables–; o su pretensión de reducirla a teoría de la recepción, para que caiga en las manos de la sociología.

[2] Encerrada en la aplicación sus propias reglas y en la aplicación del principio de autenticidad *(que actúa en función de su propia autoridad)*, la semiótica no tiene que rendir cuentas a nadie.

[3] G. Poulet, J. P. Richard. J. P. Sartre, J. Starobinski. S. Doubrovski... tras las huellas de Proust.

[4] J. P. Richard: *Poésie et profondeur* (París, Seuil, 1955).

[5] Y me permito recordar que son ellos los primeros en expresar este concepto.

[6] Retórica y poética de los géneros, tales como las que veremos en el apartado posterior.

[7] S. Mallarmé: *Autobiografía.*

[8] Pero *Las flores del mal*, de Baudelaire, están construidas como unidad buscada.

[9] Vengan éstos de la arqueología mítica, de la subconsciente o de la biográfica.

[10] Universo imaginario, paisaje interior, realidad simbólica... en los que cristaliza su visión del mundo y su propia visión.

[11] Que sólo busca el acto evasivo, capaz de *colocar* la mente del lector, por unos minutos, más allá de la realidad.

[12] En la que el lector proyecta sobre el texto sus añoranzas, sus deseos y sus obsesiones, hasta destruirlo.

[13] E incluiríamos aquí la vertiente interpretativa de la crítica erudita, esclava de la lectura del maestro.

[14] Y no pretendo establecer una catalogación, en géneros o subgéneros narrativos, de las novelas que se enumeran.

2.

NATURALEZA Y ORGANIZACIÓN DE UNA NOVELA

2.1. La novela: un intento de definición

La crítica literaria se ha esforzado en no pocas ocasiones en dar una definición de la novela, chocando con no pocos problemas. En *Cómo se analiza una novela*, partíamos de la definición de Todorov-Ducrot sobre el relato: "el relato, decían, es un texto referencial con desarrollo temporal"[1]. Esta definición, dentro de su precisión, nos llevaba a una discusión teórica que, en estos momentos, considero excesiva. Con vistas a la dimensión práctica de esta Introducción, esbozaré la definición personal siguiente, mucho más larga pero mucho menos conflictiva, en su evidencia, que la anterior:

> una novela es una historia de ficción, más o menos extensa, que un narrador le cuenta a un lector, intentando convencerle de su verosimilitud o situándolo, al menos, en la duda respecto de su veracidad, con el fin de recrear analógicamente un espacio, un momento y un conflicto de la historia del mundo, de la historia de un personaje determinado o de su propia historia.

De esta definición extraemos los siguientes niveles, que van a constituir el objeto de nuestro estudio.

1. *Una novela es una narración;* ello la sitúa al lado de otro tipo de narraciones, cuyos límites formales y funcionales, como luego veremos, no siempre están bien definidos, no solamente por la naturaleza específica del hecho narrativo, sino por ser la novela un espacio de la escritura narrativa totalmente dependiente, en su configuración, de cada momento histórico.
2. *Como narración, una novela es una historia,* y como tal nos ofrece una materia ligada, por un camino o por otro, a todos aquellos elementos necesarios en la constitución de una historia: personajes, conflicto de los personajes, un tiempo y un espacio para estos personajes. Su relación con la Historia, de la que es metonimia, será uno de los grandes problemas de la interpretación de la novela.
3. *En toda novela existe un narrador.* Su modo de relacionarse con su texto y la manera que tiene de organizar la historia que quiere contar configurarán la novela como artefacto artístico. Que este narrador esté presente en el texto o esté ausente creará efectos de lectura, no sólo de cara a la organización técnica del relato, sino también en su interpretación y de cara a la relación que el narrador (como instancia presente en la novela) mantiene con el autor (su primer promotor).
4. *Una novela es una historia de ficción.* Se sitúa, por definición, fuera del espacio de la realidad. Sin embargo, el narrador, como cualquier cuentista popular que ejerce su arte en la calle, en la taberna o en el salón, intentará convencer a su lector o a su auditor de la relación que dicha historia mantiene con la realidad. Veremos cómo su arte intentará crear unos márgenes confusos entre ficción, verosimilitud y veracidad, con el fin de que la conciencia del lector, si no siempre acepta el relato como veraz (pretensión de los narradores realistas), sí al menos tenga la duda acerca de su posible verosimilitud lógica (pretensión de los escritores de ciencia-ficción y de narrativa fantástica).
5. *Como ficción, una novela es un artificio de seducción.* El narrador pone en marcha todos los elementos técnicos que le ofrece la poética del género narrativo y todos los elementos que le ofrece la retórica, para convencer y seducir al lector. Si el compromiso narrativo estaba antes en la materia contada, el compromiso se situará ahora en las técnicas relativas al manejo de esa materia.
6. *Una novela es una historia de ficción que pretende ser siempre una historia del mundo y del hombre,* de manera directa o de

manera invertida, como recreación de aquélla o como deriva que la aleja. Ello nos llevará a estudiar las relaciones que la novela mantiene con la realidad, cuando pretende ser su recreación, pero también cuando se aleja, en lo fantástico, lo utópico o lo futurista, de esa realidad. Desde ese punto de vista, deberemos analizar la novela, incluso la más realista, como análoga del mundo y de la Historia –nunca como reproducción–; y en esa dimensión la novela realista no es diferente de la utópica o fantástica.

Esta definición, que es válida para la novela de amplias dimensiones, no lo es menos para la novela corta, para el cuento y para cualquier tipo de texto que se construya como *historia que nos es contada*. No voy a entrar, por consiguiente, en una discusión que considero estéril de cara a la pedagogía del texto narrativo, acerca de las distinciones entre novela, novela corta y cuento. Creo que sus diferencias no son de naturaleza narrativa, sino simplemente circunstanciales, debidas a una mayor o menor complejidad en la anecdótica que se nos ofrece, o de mayor o menor complejidad en la organización de esa anecdótica, pero los elementos básicos, los que acaban de servirnos para presentar la novela como historia de ficción, son siempre los mismos.

2.1.1. La novela como narración

Es preciso, antes de abordar el tema, hacer una pequeña consideración acerca de la historicidad de los géneros; ésta condiciona el concepto de novela –no así el concepto de narratividad.

Sería abusivo, por otro lado, para evitarnos este conflicto, remitir el concepto de *novela* a una modernidad en la que ésta se configura como narración realista, en torno a lo que Lukács llama 'el héroe problemático', en su *Teoría de la novela*. Existe una novela anterior al *Quijote*, existe una novela posterior al *Quijote*, existe una novela epistolar dieciochesca que poco tiene que ver estructuralmente con las anteriores... y la novela experimental del siglo XX, con su fragmentación narrativa, con el apogeo de la descripción minimal, con su aparente destrucción del personaje, sigue siendo novela. Dejemos, pues, de momento el concepto de *novela*, esa *sátira* moderna en la que el escritor ha ido metiendo todas las formas y todos los temas de la escritura, para volver al concepto de *narración* que, en función de su dimensión más elemental, nos puede dar las pautas de una definición más acertada.

Por debajo de los géneros históricos, como antes los designábamos, existen tres instancias primarias del hecho enunciativo: frente a un mismo acontecimiento, el hombre tiene tres modos elementales de decirlo, sin que tenga que abandonar, siquiera momentáneamente, ni su tiempo o su espacio históricos o el devenir natural de su propio discurso: *lo cuenta, lo razona* o, si el acontecimiento ha provocado en él una emoción que transciende la situación habitual de sus sentidos y de sus sentimientos, *lo pondera y magnifica* mediante adjetivos o mediante metáforas, intentando introducir en su discurso ese más allá del sentimiento que le ha provocado el espectáculo visto o vivido. A estas tres instancias las hemos nombrado *narratividad, discursividad* y *poeticidad*, en estudios anteriores.

Dejando de lado la poeticidad y la discursividad, definimos la narratividad de la siguiente manera: organización del lenguaje que, al referir algo que ha acontecido o podría acontecer, progresa mediante elementos relativos a acciones y a situaciones nuevas de los personajes que intervienen en dicho acontecimiento; es decir, progresa mediante *una dinámica evenemencial* [2].

La evolución de la novela a lo largo de la historia va a provocar que la naturaleza de los acontecimientos que le ocurren al héroe o que el héroe genera, evolucione, en función de visiones del mundo diferentes y en función, sobre todo, de una toma de conciencia de lo humano; una conciencia cada vez más ligada a lo inmanente y doméstico, a lo psicológico e interior. Todo ello irá generando una narratividad en la que *el evento* externo tiene, a veces, poca importancia, llegando incluso a desaparecer. Los mecanismos de la 'progresión' serán también diferentes.

Desde este punto de vista, no podemos soslayar las relaciones que la novela moderna tiene con el poema narrativo mítico, legendario o épico: novelas a su manera, que analizaremos siguiendo las distintas técnicas de la narratología. El problema no estará en la descripción de las técnicas que conforman estas *novelas*; el problema estará en la relación que la materia narrada mantiene con la realidad, respecto de la cual se construyen como universos de significado.

De la misma manera, el estudioso no puede evitar la relación existente entre el espacio que hoy definimos, no sin grandes problemas, como novela, y poemas didácticos, cuya finalidad última es discursiva, en los cuales, mediante una alianza de lo alegórico y de la narrativo, el autor pretende *contarnos una idea*, es decir, ilustrar una idea mediante una historia.

Por otro lado, el estudioso de la novela debe tener siempre en cuenta las relaciones profundas que existen entre novela y texto narra-

tivo biográfico, incluso si este texto se nos presenta bajo la forma de un poema, es decir, con una pretensión más o menos lírica desde la perspectiva romántica.

En definitiva, no debemos perder nunca de vista las relaciones que la instancia narrativa primaria mantiene con las otras dos instancias primarias de la enunciación, la poeticidad y la discursividad, pues esta relación –influencias y fusiones– es la que ha condicionado en gran medida la evolución del género narrativo hacia lo que hoy día llamamos novela, hasta poder designar como tal un texto tan peculiar como *En busca del tiempo perdido* de M. Proust.

Otro elemento no menos importante ha condicionado la evolución histórica de la novela y la relación que mantiene con poeticidad y discursividad; me refiero a la naturaleza del héroe.

Es lógico que *el héroe mítico* (o el legendario, en menor grado), dada su naturaleza mixta, real e imaginaria, inmanente a la historia o instalado en una transcendencia que le viene dada por su condición de partícipe de la vida de los dioses, es lógico que este héroe instale la narración dentro del espacio mítico, tan cercano de lo fantástico y de lo fabuloso. La naturaleza específica de la narración mítica no le viene, pues, a ésta de la dimensión técnica que organiza la narración, sino de la lejanía en la que se instalan los personajes, respecto de la realidad histórica y de sus fuerzas.

A su vez, *el héroe histórico* (histórico porque está inserto real o imaginariamente en la Historia colectiva) genera una narración que, haya recibido este nombre o no lo haya recibido, pertenece al campo de la novela histórica. Ahora bien, un héroe es histórico no por su única condición de hombre, sino por su condición de *hombre público*, cuyos grandes gestos, o gestas, se conocen. Desde el punto de vista novelístico, la novela histórica, llámese *Chanson de Roland*, *Memorias de Adriano* o *Yo, Claudio*, no viene dada una vez más por la especificidad técnica propia del sistema narrativo, sino por la naturaleza de los acontecimientos que se nos cuentan, y por las proporciones ejemplares que se les pueden dar a estos acontecimientos.

El *héroe alegórico*, creado a partir de una idea para servir con su morfología y con su comportamiento a esa idea, puede generar una novela, llamémosla así ingenuamente, alegórica, ejemplar, utópica, filosófica... –y, de nuevo, su especificidad está en la voluntad didáctica que ha hecho cristalizar una idea en un personaje y un razonamiento en una historia–. A ese respecto no podemos olvidar las relaciones profundas que existen entre textos medievales de esta naturaleza y textos modernos: *El ingenuo* y *Cándido* de Voltaire, *Gulliver* de

Jonathan Swift, *Robinson Crusoe* de Defoë o *El rey de los alisos* de Michel Tournier. ¿En qué nivel podemos situar la línea divisoria entre lo puramente novelístico en el *Quijote* y lo estrictamente alegórico?, ¿en qué línea, cuando leemos *Tristram Shandy* o *Jacobo el Fatalista*?

Finalmente, *el héroe doméstico,* al que vamos a llamar héroe moderno, es decir, el héroe desprovisto de una condición mítica o legendaria y de una proyección histórica colectiva, ajeno a una gran ensoñación alegórica del mundo... el héroe encerrado en las coordenadas espacio-temporales de su aquí y de su ahora cotidianos, va a propiciar el nacimiento de una narración que se ha dado en llamar *realista* (y el realismo abarca tanto la novela autobiográfica de corte romántico como la novela realista-naturalista). Esta narración, por un camino o por otro, fragmentariamente y de manera compleja o de manera lineal y simple, lo que nos cuenta es *la biografía de un hombre* o de un grupo reducido de hombres, en un espacio que intenta recrear ese aquí y ese ahora. De nuevo la especificidad de la novela realista o moderna no está en las técnicas puestas en marcha, sino en el empleo de estas técnicas, de cara a la naturaleza de este héroe y de su entorno.

Cada héroe con su naturaleza y las fuerzas que lo rodean obligarán a desarrollar o a potenciar en una dirección o en otra las técnicas narrativas que el cuento más sencillo ya tiene presentes; pero incluso en esta diferencia de técnicas (que permiten que los héroes de determinado momento narrativo pasen por el espacio sin apenas rozarlo, lo cual evita toda descripción, y que obligan, sin embargo, a tomar posesión de cada uno de los rincones de su ciudad y de su casa a los héroes de otros momentos, lo que fomentará un desarrollo enorme de las técnicas descriptivas), incluso en esa diferencia, lo específico de cada una de estas instancias históricas de la novela no está en la técnica, sino en la relación que mantiene la ficción con el mundo, y que se manifiesta gracias a esas técnicas.

Existen, pues, tipos de novelas en función de la naturaleza del héroe y en función de cómo esa naturaleza permite y potencia la relación de la ficción con la realidad. Existen, a su vez, técnicas narrativas que permiten que dicha relación con la realidad emerja y sea puesta de manifiesto. La técnica narrativa no es nunca factor ornamental del hecho narrativo, sino razón directa de dicha relación.

Nada nos impide, pues, hablar de novela épica y novela legendaria, y pensar en la *Odisea,* la *Chanson de Roland* o el *Poema de Mio Çid* como textos novelescos, ligados a una progresión evenemencial cuya peculiaridad sería la de remitirnos a espacios en los que lo vero-

símil se asume o se tambalea frente a la ensoñación de lo fantástico. Del mismo modo, debemos ampliar el concepto de novela histórica a todos aquellos textos que nos narran las aventuras, conocidas de toda la colectividad, de un determinado personaje, instalándose en una verosimilitud histórica que los hechos confirman a veces; mientras que en otras ocasiones es la coherencia interna la que da fe de dicha verosimilitud, aunque los datos no la atestiguan. Novela histórica que nos cuenta las andanzas de una María Antonieta *histórica*, las guerras y dudas de un Adriano *creíble* o los quehaceres de un Adso, *inventado*, al lado de un Guillermo de Baskerville *más o menos histórico*, más o menos sacado de una novela posible de Conan Doyle, junto a una pléyade de obispos, de un papa y un emperador, todos ellos históricos, como en *El nombre de la rosa*, –sin que ello nos haga olvidar la carga alegórica de la novela.

La novela doméstica, con su héroe más o menos contemporáneo y más o menos inventado, podrá oscilar entre:

— *La novela realista*, en la que lo importante es la relación que el héroe mantiene con las estructuras sociales e históricas exteriores, la sociedad civil en la que le ha tocado vivir.
— *La novela existencial*, en la que se nos contarán los conflictos internos que el héroe tiene, aunque éstos tengan su origen en muchas ocasiones en su relación con el mundo exterior en el que vive.

Novela realista, que en ocasiones se nos ofrece de una manera pura, desprovista de elementos épicos o históricos, como es el caso de *Madame Bovary* de Flaubert, y que otras veces se contamina con una historicidad que la invade por todos los rincones, como es el caso de *Ángel Guerra* de Galdós, sobre todo en su primera parte. En el primer caso sólo atenderemos a la verosimilitud de la relación de la ficción con el mundo, y Emma Bovary nos parece verosímil como ejemplo de un gran sector de mujeres del siglo XIX. En el segundo caso, navegamos entre la búsqueda de una veracidad histórica –la recreación de las revueltas madrileñas decimonónicas– y una verosimilitud problemática: ¿es creíble un personaje como Ángel Guerra en la modernidad? ¿Es posible en Madrid? ¿Es posible en Toledo?

En el caso de la novela existencial, lo que importa es la formulación de un conflicto. ¿Qué distingue narrativamente el discurso de René de Chateaubriand o, mejor, el discurso de Meursault, en *El extranjero* de Camus, del discurso de Pascual Duarte? En los tres casos, el conflicto surge debido a la incapacidad de los tres persona-

jes para asumir la realidad, incapacidad que es razón y causa de la insularidad y de la orfandad en la que se ahogan. La espantada que dan, uno en la huida y el sacrilegio, dos en el crimen, no resulta sino anecdótica y relativa a una época y a una cultura –a una estética–[3]; un modo ficcional de plantear el mismo problema de fondo: el conflicto del yo, una voluntad de existencia, frente a la clausura de la sociedad civil. Pero, en una novela existencial, como *Tranvía a la Malvarrosa*, de M. Vicent donde el devenir de una conciencia se organiza en función de la aprehensión del mundo a través del sonido y el olfato, ¿cómo podemos soslayar su dimensión de novela histórica, por muy cerca de nosotros que estén los acontecimientos reales, perfectamente fechados, que en ella aparecen?

Por su lado, la novela fantástica encuentra su dimensión específica no en la concatenación de los acontecimientos que se nos cuentan (que puede ser similar a la de una novela realista), sino en la naturaleza de las fuerzas que rigen el destino del héroe y los acontecimientos en función de los cuales éstos crean una relación problemática con el aquí y el ahora. Evidentemente, la novela fantástica tendrá que hacer uso de ciertos efectos técnicos para crear, con la descripción, espacios físicos creíbles y, gracias al efecto suspense, presencias o apariciones que se encuentren justificadas en el interior de la ficción, ya sea desde una dimensión metafísica (apariciones), ya sea desde una dimensión metapsíquica (delirios, sueños, locuras...), pero eso no nos puede hacer perder de vista su especificidad narrativa.

Frente a las denominaciones de *novela épica* (con sus derivas hacia la *novela de aventuras*), de *novela histórica* (con sus derivas hacia la *leyenda*), de *novela realista* (con su doble instancia, la social y la existencial) y de *novela fantástica* (con sus derivas hacia la *novela utópica*, hacia *la novela de ciencia ficción* e incluso hacia la *novela de aventuras*) considero que la denominación de *novela poética* se apoya en un concepto falso: considerar como 'poéticos' aquellos textos que tienen una superabundancia de elementos ligados a lo sentimental romántico y a la descripción de las cosas bellas. Y así pueden tildarse falsamente de *poéticas*, novelas que van de la obra de Proust a la de G. Miró, cuando en ellas es la dominante realista de los conflictos históricos, sociales y existenciales lo que da su orientación y su sentido al relato

Otro alcance tendría el término si lo aplicásemos a una novela cuya progresión narrativa se organizara, en función no de devenir evenemencial hacia la resolución de una intriga o de un conflicto, sino en función de unos juegos de redundancia o de analogía pro-

pios de la organización semántica del texto poético. Una perspectiva, ésta, que Virginia Woolf esboza con la naturaleza peculiar de cada uno de los primeros párrafos de cada capítulo en *Las olas*, o que es esencial en la estructuración de algunos momentos de la obra de Proust. Pero esta calificación de poética (en el mestizaje de narratividad y de poeticidad) nada tendría que ver con el problema que ahora nos ocupa.

2.1.2. La novela como historia

A) Naturaleza y elementos de una historia

Entendemos por *historia*, y esta definición vale tanto para la lectura del devenir de la humanidad como para la lectura de *la acción del relato* que se desarrolla en el interior de la novela, *la organización evenemencial intencionada, con vistas a un efecto estético o de sentido, de una materia anecdótica plural, incompleta, fragmentaria, cuyos elementos guardan entre sí cierta relación de causa a efecto.*

Esta organización, en función del objetivo y en función de los efectos que persigue, ordena y relaciona los elementos de esa masa anecdótica en una progresión que los lleva desde un principio hacia un fin; con este ordenamiento consigue darles una razón de ser y un sentido. Esta perspectiva implica que la realidad de la actividad humana, con todos sus componentes, no siempre constituye de por sí una historia. Su sentido, como historia, o se lo da Dios, si es que creemos en su acción sobre el mundo, o se lo da problemáticamente la conciencia humana que la contempla, al ordenar dichos acontecimientos de cara a la formulación de un devenir y de un proyecto.

Desde el punto de vista narrativo, la organización de esta masa anecdótica puede ser más o menos improvisada y simple, puede ser más o menos elaborada y compleja: esta sencillez o esta elaboración atañe tanto a las argucias o estrategias del relato como a la riqueza lingüística de una palabra más o menos interesante, más o menos sabrosa.

La historia así concebida, así construida, se presenta como una situación social que se desarrolla en el espacio y en el tiempo y que avanza obedeciendo unas leyes y unas fuerzas colectivas o individuales a las que llamaremos *fuerzas actanciales*. El enfrentamiento o la cooperación de estas fuerzas actanciales con los protagonistas puede generar conflictos y puede ofrecer soluciones a estos conflictos. Éstos y sus resoluciones son los que organizan la novela como entra-

mado, como intriga en ese entramado y como devenir hacia el punto final que resuelve o deja en suspenso el conflicto originado por el enfrentamiento de las fuerzas actanciales. Como historia (de ficción), la novela adopta y se apoya en los mismos elementos y mecanismos que la Historia (como lectura del devenir de la realidad humana). Ello no quiere decir, sin embargo, que las fuerzas actanciales que configuran el devenir de la primera sean fiel reflejo de las fuerzas actanciales que configuran el devenir de la segunda, pero el lector está obligado siempre a plantearse la relación que mantienen unas con otras, aunque sólo sea por analogía.

Este acercamiento al concepto de historia, como organización intencionada de una masa anecdótica, gracias a las técnicas que el arte de la narración ofrece al novelista, nos presenta los elementos básicos que debemos tener en cuenta a la hora de describir sus componentes, con vistas a una futura interpretación. Toda novela se compone de:

1. Un *eje temporal* que lleva la acción del inicio del conflicto a su "solución".
2. Un *eje espacial* en el que ocurre un conjunto de anécdotas.
3. Unas *fuerzas más o menos tangibles,* que emergen a través de estructuras sociales o culturales: la familia, el Estado, el capital, la religión, y que pueden actuar sobre los personajes, sin que un personaje determinado las encarne.
4. Unos personajes que aparecen en el texto como mera representación de las fuerzas sociales, a la manera de las *comparsas* del teatro.
5. Unos *personajes* con entidad propia, cuyo actuación encarna alguna de las fuerzas actanciales que se enfrentan en el conflicto.
6. Un *devenir temporal de estos personajes,* en relación con el conflicto que tienen, y en relación con su propia experiencia de la temporalidad.
7. Una *relación espacial de estos personajes* con los ámbitos en los que su conflicto se encuentra inmerso.

Veamos más en detalle alguno de estos aspectos.

B) El análisis del tiempo

Lo propio del hombre como ser histórico es su temporalidad. Como historia, la novela es ante todo un devenir temporal que lle-

va a los personajes de un momento a otro de su vida, lo cual convierte la experiencia de la temporalidad en una experiencia doble de vida y de muerte. En función de ello, podemos encontrar en el interior de la novela tres niveles temporales, cada uno con su interés específico para nuestra futura interpretación.

a) El tiempo de la historia o *tiempo de la acción del relato*, es decir, el tiempo durante el cual acontecen los hechos que se nos cuentan. No es lo mismo contar toda una vida que sólo una infancia o una vejez, o los acontecimientos de un viaje de bodas durante una o dos semanas, o el periodo de unas vacaciones. Cada una de estas presencias tiene su valor específico, no sólo en función de la cantidad de tiempo transcurrido, sino en función de la calidad misma de ese tiempo transcurrido: añoranza del tiempo pasado, temor del tiempo futuro, paréntesis irreal del periodo de viaje, de vacaciones, etc.

b) El tiempo del relato, es decir, el modo en que el narrador organiza este tiempo mediante la técnica narrativa: se adelanta a la lógica de los acontecimientos *(prolepsis)*, retrocede en su narración *(analepsis)*, cuenta dos, tres veces lo mismo *(narración reiterativa)*, etc. El cuentista más ingenuo y popular sabe jugar magníficamente con la temporalidad de la historia que nos cuenta; sabe que en estos juegos residen el efecto suspense, el efecto sorpresa... Sabe empezar por el final de la historia cuando lo necesita, con el fin de subvertir emocionalmente la relación de causa y efecto de los acontecimientos. Sabe crear huecos temporales en su relato con el fin de que el auditor esté siempre pendiente de algo que ha ocurrido, pero que no nos ha sido contado, etc.

Prolepsis, analepsis, suspensión de la temporalidad, relato reiterativo son la sal y pimienta del relato popular, pero son también las técnicas básicas con las cuales el novelista más sabio construye el eje de su relato, que no tiene por qué ser lineal, como lo es el devenir de una vida, por muy pequeño que sea el momento que se nos cuenta de ésta; la temporalidad del relato puede adoptar un ritmo de vaivén que nos lleva del futuro al pasado y del pasado al futuro, que repite lo ya dicho y que puede dejar en el vacío de lo inexistente momentos insignificantes o demasiado significantes de la historia, creando la sensación de vacío existencial o de misterio. La novela de intriga (y en ella la novela policiaca) trabaja al

máximo, como veremos, el eje de la temporalidad, con vistas a crear su máximo objetivo, el efecto suspense. Por su lado, la novela existencial también incide profundamente sobre este nivel de la temporalidad, pues lo que tiene que crear es el espesor de una conciencia que se genera en la repetición de los mismos gestos y actos de una vida.

c) *El tiempo de la Historia externa al texto.* Este nivel no se da necesariamente en todas las novelas, pero casi todas ellas tienen indicios que nos permiten construir hitos de la temporalidad histórica en el interior del relato: alusiones, pequeños gestos, decorados o ambientes, cuando no presencias evidentes de personajes históricos y alusiones a acontecimientos perfectamente localizados en el tiempo. Un solo hecho, la alusión velada a la muerte de Luis XIV, nos permite construir el eje temporal de la Historia en *René*, como luego veremos; lo que hará posible una doble interpretación del relato. La organización social presente en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* nos permite construir el eje histórico del Londres victoriano en el interior de la novela, que luego nos autoriza a darle un sentido moral y social al relato. Frente a estos elementos mínimos de referencia a la temporalidad externa, otras novelas, como *El nombre de la rosa, Ángel Guerra* o *Tranvía a la Malvarrosa,* nos ofrecen tal cantidad de datos históricos, que un momento determinado de la Historia se nos presenta como el cuadro inevitable de referencia de la ficción. Y así el lector se halla enfrentado no sólo a la vivencia de la temporalidad propia del héroe, sino a la vivencia de la temporalidad estrictamente histórica de una sociedad.

C) El análisis del espacio

Si no existe novela sin temporalidad, el lector occidental ha podido tener la impresión de que sí puede existir novela sin coordenada espacial, o al menos con una coordenada espacial reducida al mínimo puntual de ese trocito de tierra que le es necesario al héroe para posar su pisada. Ligada a la dimensión evenemencial de la aventura, la novela occidental ha transitado el espacio como lugar por el que se pasa –necesario única y exclusivamente desde ese punto de vista–. Todavía en el XIX preceptistas y novelistas (Valera) aconsejan reducir la descripción a los mínimos necesarios para situar la acción.

Ello nos hace olvidar, sin embargo, la importancia que en la narración clásica han tenido los espacios míticos como instancias del deseo, ya en Ulises, o la importancia que han tenido los lugares de tránsito como metáforas de la vida –el mar y sus sirenas– y como trayecto de referencia inevitable hacia la ensoñación de un más allá.

Sí existe, sin embargo, un empobrecimiento de la coordenada espacial en la literatura, que tiene su origen, a nuestro entender, en una conciencia demasiado antropocéntrica de la filosofía y de la literatura, y que alcanza su máxima expresión con el humanismo ético del clasicismo francés (siglos XVII y XVIII); vemos entonces a héroes que pasan por ciudades que sólo se nos nombran, cuando se nos nombran, y que a veces quedan reducidas a una simple inicial. En estas novelas *(La princesa de Cleves, Manon Lescaut...)* es el conflicto, es el movimiento, es la energía del héroe la que invade todo el ámbito de la narración. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la narrativa va a ir recuperando la dimensión espacial, no ya ahora desde una dimensión mítica y simbólica, como la podemos encontrar en los grandes poemas narrativos clásicos e incluso en algunas canciones de gesta o en el realismo del XVI, sino como morada del hombre.

Esta morada puede quedar limitada al espacio de la casa, puede ampliarse al espacio de la ciudad con sus edificios y sus calles, o puede extenderse al espacio de la nación e incluso del mundo, ahora más red de ciudades que cosmos natural. Esta será la conquista de la narrativa moderna hacia su instalación en un realismo del aquí y del ahora. Así, la descripción no es en la novela realista un ornato del texto, sino su verdadera razón de ser de la conciencia del positivismo materialista.

El espacio en la novela, o, para hablar con mayor precisión, la creación de los lugares por los cuales se mueve el personaje, puede presentar ámbitos muy variados, y esta variedad siempre entraña, por un lado, una visión del mundo y de la Historia y, por otro lado, la relación profunda que el narrador (el yo-autor en este caso) mantiene con la realidad material que el espacio siempre representa.

En ese sentido, el espacio puede ser recreado por la descripción y puede adoptar formas muy diversas.

a) El ámbito creado puede ser *natural o social*; y la relación que se mantiene con uno y con otro no es la misma; y el alcance simbólico que puede cobrar lo natural como espacio de la ensoñación y de la huida de la realidad podrá enfrentarse con el valor que el espacio social cobra como entramado material que está significando a cada paso las estructuras de la sociedad civil. Y si el paisaje puede ser metáfora del yo y de su libertad o

metáfora de Dios, la ciudad es casi siempre metáfora del poder, de la opresión y de la esclavitud del individuo: espacio que hay que dominar y vencer, como veremos de manera contrapuesta en *René* de Chateaubriand y en *Angel Guerra* de Galdós.

b) El ámbito creado puede ser *privado o público*. El primero se centra en la creación de los lugares del yo en sus dimensiones más íntimas; puede ir de la creación de la casa con todos sus elementos a la creación de la habitación e, incluso, a la recreación de un rincón en esa misma habitación: Ángel Guerra, de vuelta al hogar, recorre las diferentes habitaciones de la casa, hasta que llega al sillón que guarda, en hueco, la forma de la madre que se está muriendo; en una dimensión antitética, el Dr. Jekyll se recluye en su gabinete, que protege su laboratorio, protegido a su vez por el patio que lo separa del resto de la casa.

Al leer una novela, buscaremos en estos espacios privados las relaciones que el yo mantiene en positivo con su entorno, al ofrecerle éstos reductos y, con ellos, protección para la emergencia de su yo más profundo, como cuando Julien Sorel se refugia, en *Rojo y negro*, lejos de las estructuras que le recuerdan su pertenencia al mundo plebeyo, en lo alto de la viga del taller de su padre, en la habitación más alta del seminario de Dijon, en lo alto de la escalera de la catedral o en la gruta del águila, que será su tumba, en las cercanías de su pueblo.

Los espacios públicos nos remiten, por su lado, a la representación física de la estructura social; leyéndolos podemos leer su organigrama, y la presencia descriptiva de una iglesia, de un ayuntamiento, de un museo, de unos grandes almacenes, etc., en una narración, nos están significando la presencia de la Iglesia, del poder civil, del arte o del dinero en el interior de una colectividad. La relación de los personajes con estos espacios, el hecho de encontrarse a disgusto o cómodos en su interior, nos podrá poner de manifiesto la relación de subordinación o de dominio que el personaje tiene en el interior de la estructura social que aquéllos representan. Estos ámbitos podrán llegar a ser, incluso, espacios de la ensoñación negativa del yo cuando se ve entregado, en la exterioridad de la calle o del recinto público, a la agresividad del otro, singular o colectivo.

c) Il espacio puede ser real, es decir, propio de la estructura social en la que el héroe naturalmente vive, *o imaginario*, es decir,

creado a partir de las ensoñaciones de ese personaje. A este respecto, consideramos más interesante el estudio de los ámbitos que el personaje genera mediante su ensoñación de espacios naturales, de ciudades míticas, de ciudades reales que se modifican y países exóticos, pues en la morfología de estos paisajes y de estas ciudades van impresas las marcas profundas de una insatisfacción y de un deseo. Cuando se describe una ciudad procurando con su descripción el efecto realista, buscaremos con nuestro análisis los elementos morfológicos que nos permiten una lectura histórica y social de la realidad; pero, cuando analizamos un espacio imaginario, lo que estamos rozando con nuestro análisis son las huellas profundas de las carencias de un yo, que en unos casos nos remiten al protagonista, pero que, cuando son obsesivas y válidas en varios personaje, pueden remitirnos al yo-autor de la novela.

d) Ahondando más en la morfología espacial, podremos llevar a cabo *un estudio de la forma y de la materia que componen los ámbitos naturales o artificiales.* Existen:

— Paisajes donde el eje vertical predomina sobre el eje horizontal; ciudades de continuos campanarios, como en la obra de Proust; paisajes de continuas montañas (y campanarios) como en la obra de Stendhal.
— Ciudades y paisajes que extienden su horizontalidad a través de la dinámica callejera, lo que obliga al personaje a andar siempre desde la perspectiva de su inserción en ese laberinto de calles, de puerta en puerta. Ciudades de Galdós, ciudades de Balzac, tierra de Zola, de la que el campesino nunca puede emerger.

En los primeros ámbitos, la mirada, e incluso la ensoñación, puede volar, pues el yo parece desprenderse de su gravidez material. En los segundos, los personajes, Edipos permanentes, arrastran el peso de sus pies. Los primeros ámbitos crean espacios abiertos, los segundos clausuras en el juego de callejas, de plazas y de cuadrículas; pero cuando se sitúa en el campo, el espacio abierto también puede ser símbolo de la soledad que abruma a los personajes.

e) Existen *ámbitos creados a base de una materia blanda o reblandecida,* donde dominan las telas, el follaje, el agua o la atmós-

fera cargada de humedad y de nubes. En contraposición, existen *ámbitos cuya materia se presenta ante el lector como dura o endurecida*, paredes lisas o recortadas por cuadros, casas cuyo dibujo geométrico está siempre presente ante la mirada del personaje, calles en las que predomina la visión de la esquina, de los sillares perfectamente angulados, del adoquín de la calle y de los juegos cúbicos de los edificios, parajes naturales donde la tierra vence a la hierba y al agua y donde la roca se impone al follaje del bosque... Son estos modos de ensoñar la materia y el mundo los que Flaubert distribuye con sabiduría para dar cuerpo físico al estado de alma de sus personajes.

Esta contraposición que, sin lugar a dudas, puede obedecer a una necesidad realista en la recreación de determinados paisajes y de determinadas ciudades, puede cobrar una función simbólica que tendremos que estudiar, cuando la mirada del héroe los transita o se posa sobre ellos de manera obsesiva.

Ebria de felicidad, Emma Bovary sólo ve el mundo a través de la materia en la que su ser puede diluirse: barro en el que se hunden sus pasos, agua y follaje en los que su cuerpo y su alma, junto a Léon, se disuelven; ebria de desesperación, tras el abandono de Rodolfo, Emma mira la ciudad y sólo ve ángulos y materia endurecida. En una novela, la toma de conciencia de esta oposición debe llevarnos a ahondar en la dinámica profunda de los personajes. Son elementos metafóricos que sirven, junto al devenir de la intriga, para plasmar la evolución de una conciencia.

f) Si consideramos la creación de la coordenada espacial en *El nombre de la rosa*, vemos cómo aparecen todos los elementos que hemos puesto de manifiesto, contribuyendo a la creación de un ámbito complejo que puede ser leído en muy diferentes niveles.

— *La abadía-fortaleza* eleva, roca sobre roca, su altura, como metáfora de un poder en el que se funden la presencia de lo divino y la presencia de lo humano, y sabemos que Papa y Emperador viven y laten a cada instante en el interior de sus muros, aunque ninguno de los dos estén nunca presentes. Sin embargo, esta altura nunca es ingrávida, nunca espiritual. Las torres construyen una geometría densa que se enraíza en la tierra (la roca), sin la que nada sería. Un poder que siempre reside en lo alto.

— *La abadía-microcosmos* se despliega ante los ojos del lector, según nos la va describiendo Adso, como un juego de recintos perfectamente modulados, incluidos los unos dentro de los otros, pero cuya geometría racional va engendrando, como todos los delirios del espíritu, una red de corredores que crean un laberinto en el que puede perderse incluso la persona que mejor sabe leer el espacio, Guillermo de Baskerville. La abadía es un laberinto y una ratonera, con su centro mágico al que no se puede llegar; todo aquel que se acerque caerá en la trampa y será víctima de su osadía. La creación ambiental, una perfecta ordenación de las ventanas, que difícilmente sabemos hacia qué lado del exterior dan, contribuye a la creación del laberinto, en el que uno no puede guiarse con los ojos del cuerpo y en el que uno tiene que echar mano de los ojos de la inteligencia, e incluso de la erudición.
— *La abadía-ratonera* es el espacio privilegiado para la invención de un crimen, y no hay espacio más apto para el lento pero inexorable desvelamiento del crimen, paso a paso, de rincón en rincón, sea ese crimen el de los pobres monjes que mueren en su aventura por conocer el secreto de la biblioteca o el crimen de Estado que el poder siempre acaba cometiendo contra aquellos que se enfrentan a sus prohibiciones.
— Toda la abadía, en su organización, hasta *el sancta sanctorum de la biblioteca*, es la metáfora, en su secreto, de esta prohibición, que siempre nos remite al Paraíso Perdido.

Es curioso observar cómo todo este espacio, donde domina la geometría y la austeridad fría del muro y de la piedra, se reblandece en algunos momentos precisos de la intriga: se reblandece el ámbito en el que aparecen los cadáveres, como si la materia quisiera ofrecerles un lecho en su muerte –nieve, agua, follaje–; se reblandece el ámbito de la cocina cuando Adso conoce carnalmente a la joven que se introduce por las noches en el convento. Su cópula hace brotar de las baldosas del suelo la blandura de la atmósfera y de las telas, el calor de los cuerpos y de las vísceras de animales que la chica se lleva como recompensa habitual por su trabajo y, con el calor, el sudor y la blandura de unos cuerpos que se funden sin verse y sin conocerse. No es insignificante que la cópula tenga como decorado la cocina: por un lado, es la única parte del convento a la que pueden acceder los de fuera, los suministradores de víveres, siendo una espe-

cie de terreno común entre la exterioridad y la clausura del mundo conventual; por otro lado, en ella concurren las dos instancias materiales más primarias del hombre: la comida y el sexo.

D) Héroes, personajes y fuerzas actanciales

Estos conceptos intentan recoger los tres niveles posibles de la presencia humana en el interior de una narración. Reservamos la palabra *héroe* para el personaje o personajes principales, siendo ésta una herencia que nos viene de cuando en las novelas míticas y épicas los personajes principales eran verdaderamente héroes –hijos de dioses y hombres o partícipes de la divinidad–. La creación del concepto de *antihéroe* no nos parece acertada para designar al "héroe doméstico" que se genera a partir del nacimiento del realismo, con la evolución de la novela picaresca. El concepto de *antihéroe* nos remite demasiado al concepto de villano y, por otro lado, no nos parece la palabra más adecuada para designar ni al héroe doméstico, carente de valores señalados, ni al héroe problemático portador de antivalores. La palabra *protagonista* es más neutra, pero (perdida su resonancia etimológica y portadora de un valor posicional) no es apta para encarnar las fuerzas que dan origen al conflicto y a la solución del conflicto en una novela. Desde este punto de vista, no nos parece que Jacinta sea protagonista de *Fortunata y Jacinta,* recayendo el protagonismo en esta novela sobre dos presencias, Juanito y Fortunata (los personajes que van siempre por delante en la acción). Así y todo, Fortunata, al mismo tiempo que protagonista, es una fuerza básica en todos los niveles, tanto anecdóticos como actanciales o simbólicos, del devenir del texto; mientras que Juanito carece de la menor relevancia, tanto como fuerza actancial cuanto como presencia simbólica. Sin embargo, la fuerza actancial, en este caso por deseo frustrado, que da origen a la novela y que organiza su progresión en todos los niveles se encarna en *Jacinta, como portadora del deseo de la fecundidad imposible.* Ella es, para nosotros, el actante sujeto de la novela.

En un nivel diferente, el protagonismo de *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* lo tiene en primer lugar, sin lugar a dudas, Mr. Utterson. Él inicia el texto, él lo construye, gracias a su andadura policiaca incansable, y él lo concluye como lector de los relatos autobiográficos del Dr. Lanion y del Dr. Jekyll. Sin embargo, el texto en su estructura profunda no surge de su presencia; surge del conflicto y del deseo del Dr. Jekyll, cuyo protagonismo nace de su condición de objeto de una pesquisa policial hasta el momento en

que se convierte en actante-sujeto de su propia aventura y de su propia narración.

a) *Un actante es una fuerza –deseo, añoranza, voluntad de poder– que se configura como personaje esencial de la historia.* Cuando esta fuerza se encarna en el personaje en torno al cual se organiza el conflicto y la resolución del conflicto, la llamaremos actante principal o *actante-sujeto.* A la presencia, pasiva o activa, que se constituye en objeto del deseo de esta primera fuerza la llamaremos *actante-objeto.* En una novela que se genera en torno a una única intriga (novela de forma idealista que soslaya el hecho de que los conflictos de la realidad son siempre confusos y entremezclados) podemos encontrarnos un único actante-sujeto y un único objeto del deseo. Es el caso, por ejemplo, de *Emma Bovary*, que domina toda la acción desde su voracidad amorosa, buscando, amante tras amante, un único objeto del deseo inalcanzable: el absoluto amoroso focalizado en el cuerpo del otro. En una novela compleja, que intenta recrear el tejido social, sin abstraer o privilegiar de manera particular un solo conflicto, nos podemos encontrar con varios actantes sujetos y con varios objetos del deseo, como en *Fortunata y Jacinta*, según focalicemos a Fortunata, a Jacinta o, incluso, a Juanito –aunque luego todo quede resuelto en una única *estructura actancial*, dominada la fuerza que encarna Jacinta.

Una novela de estructura simple, tal como la acabamos de definir, genera una intriga lineal en función de un conflicto único, aunque éste derive y se prolongue en el tiempo. Una novela compleja genera un trenzado narrativo en el que el objeto del deseo de una focalización puede convertirse a su vez en sujeto del deseo de otra, creando un entramado actancial que responde más a la 'realidad de la vida', compleja y multiforme; esta oposición estructural es para nosotros uno de los elementos básicos de la distinción entre idealismo y realismo en la novela.

b) *Una fuerza actancial puede cristalizar en uno o varios personajes que actúan en la misma dirección.* A veces a favor del deseo del actante sujeto –y entonces los llamaremos *fuerzas actanciales adyuvantes*– y otras veces en contra –y entonces las llamaremos *fuerzas actanciales oponentes.* No nos interesa aquí la morfología en sí de esos personajes, sino el modo que

tiene esa morfología de encarnar con su físico, con sus modales y con su actuación la fuerza que representa. Fuerzas de la burguesía y de la Iglesia en *La regenta*; colectivo conservador de médicos y abogados en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*; colectivos de monjes que encarnan la fuerza material del papa o la fuerza material del emperador y colectivos de monjes que encarnan la fuerza espiritual de Cristo en *El nombre de la rosa* y que, con su presencia, impiden o favorecen el descubrimiento del secreto por Guillermo de Baskerville.

c) *Existen fuerzas actanciales que no se encarnan en personajes.* Unas veces tienen como soporte presencias físicas que adquieren un valor simbólico: la catedral dominando la ciudad, el parque como emergencia del deseo natural, los grandes almacenes como reducto del deseo femenino...; otras veces se encarnan en las estructuras de pensamiento dominante, ligadas a la moral, ligadas a lo religioso o ligadas a lo económico: leyes, opiniones... Sin que ningún personaje las encarne (que bien podría encarnarlas), flotan en el ambiente, y actúan como las grandes fuerzas que condicionan el deseo de los personajes principales.

d) *Otras presencias humanas* (sobre todo en la novela realista) no contribuyen a crear estas fuerzas o estos haces de fuerza que inciden en la evolución del conflicto, lo cual no significa que no sean importantes en la construcción del espacio narrativo; están ahí para contribuir a *la creación de un estructura social* que, si pretende ser mimética, realista, tiene que aparecer representada por la mayor cantidad y variedad posibles de los elementos que le son propios: profesiones, niveles o clases sociales, habitantes de los salones o habitantes de las calles, vendedores y compradores, etc.

En una novela de corte idealista, generada en torno a la intriga lineal que antes apuntábamos, estos personajes, cuando aparecen, pueden ser considerados como comparsas insignificantes; en una novela realista, cuya principal intención *es la representación de un espacio social* (Balzac, Dickens, Zola, Tolstoï, Galdós...), en cuyo interior se mueven unos personajes que pierden, cada vez más, la categoría de protagonistas, la presencia de estos seres es esencial, pues sin ellos no habría realización mimética. Es importante, pues, que lo tengamos en cuenta cuando leemos una novela realista, pues de estos personajes dependen la configuración del universo social de la novela y *su valor como representación.*

E) La estructuración actancial de la intriga

Vamos a llamar *estructura actancial* a la configuración, a la conversión en *estructura conceptual* de la materia anecdótica movida por determinadas fuerzas que se orientan hacia el objeto del deseo del sujeto actante y que encuentran en esa *tensión hacia* ... elementos que las frenan y elementos que las favorecen: *adyuvantes y oponentes.*

Una estructura actancial no es la sinopsis de un argumento –como muchas veces se cree–; no es la materia anecdótica reducida a esquema, sin más; es el resultado último, gracias a un proceso de abstracción del lector, de la conversión en categorías conceptuales –paternidad, deseo sexual, instancias del poder y de la sumisión, pulsión de muerte, etc.– de los diferentes personajes y presencias activas que contribuyen a la creación, al desarrollo y a la resolución del conflicto planteado por la instancia dominante del actante (o de los actantes) sujeto.

Desde este punto de vista, un análisis que nos lleve a la estructura actancial tiene que tener como base la configuración de estas fuerzas, partiendo de los rasgos morfológicos de los personajes o instituciones que las encarnan. *Esta elevación de lo anecdótico a la categoría de concepto abstracto permite el paso de lo singular anecdótico e intranscendente a lo general significante.* No hay lectura profunda de una intriga si no se lleva a cabo esta operación.

La estructura actancial es el soporte implícito de las dos realizaciones básicas de la instancia narrativa; y por estos dos caminos nos remite a una determinada visión del mundo y de la historia:

— *La narración como relación de una aventura* (lo que implica la posible aparición de un conflicto, al situar al sujeto en espacios que no le son propios).
— *La narración como desarrollo evenemencial de un conflicto* (lo que implica la necesidad de una aventura para dar textura anecdótica al conflicto).

La aventura, por exigua o doméstica que sea, es la plasmación exterior, en acontecimientos, de un conflicto; y la mayor o menor carga evenemencial dependerá de la naturaleza misma de ese conflicto.

a) Existen *conflictos generales* que expulsan al protagonista de los espacios reducidos de su yo hacia una exterioridad, en la que los acontecimientos (históricos y colectivos) cobran una

presencia dominante –guerras, viajes, huidas, descubrimientos, etc.– que parece anular la dimensión existencial de todo conflicto.

b) Existen *conflictos domésticos* que instalan al protagonista en una exterioridad reducida, en la que los acontecimientos (sociales o familiares) cobran una presencia relativa, pues, cotidianos o anodinos –trabajos, visitas, deambular callejero, amar, comer, copular, etc.– no despiertan el interés del lector sino como marco que sirve para resaltar la dimensión social de muchos conflictos existenciales e íntimos, en la contraposición entre el individuo y sus apetencias 'egoístas' y las estructuras de la sociedad –enemigas o, simplemente, ajenas a dichas apetencias.

c) Existen *conflictos íntimos* que encierran al protagonista en la interioridad agobiante de sus sentimientos y de sus ideas, en la que los acontecimientos parecen carecer de interés, frente a la importancia del devenir de dicha interioridad.

Estos tres tipos de conflictos pueden (o no) darse en una misma novela y no son propios de los diferentes subgéneros narrativos a los que el etiquetado crítico y comercial nos tienen habituados:

— El gran tema de la *Odisea* es *el conflicto de la expatriación* del héroe, con su soporte evenemencial de aventuras legendarias; el mismo que, a siglos de distancia, estructura el *René* de Chateaubriand, donde estas aventuras –que existen, en forma de viajes interminables– sólo sirven para poner de manifiesto, en cada movimiento del protagonista, el mismo tema de la expatriación.
— El gran tema de *El nombre de la rosa* es *el conflicto del descubrimiento del yo*, en la dialéctica de lo general y de lo privado, de la política y del sexo; en nada diferente del conflicto que enreda y desenreda, con olores, canciones y taconazos de militares ebrios de poder miserable, la progresión confusa de Manuel hacia su propio yo, en *Tranvía a la Malvarosa*; descubrimiento que se lleva a cabo en la coincidencia más completa del despertar de los sentidos y del despertar de la conciencia crítica. En la primera novela los acontecimientos externos alcanzan proporciones de novela histórica y de novela policiaca, llegando a anular, en muchos lectores, el nivel

existencial del conflicto; en *la segunda*, los acontecimientos externos sólo sirven de marco irónico o sarcástico para la emergencia o creación del yo.

— En *Angel Guerra*, la novela histórica y social de la primera parte desaparece, con Madrid substituido por Toledo, en la segunda; desaparecen el movimiento vertiginoso y los saltos callejeros y políticos, para adentrarse, perderse y detenerse por los vericuetos de una Historia que ya no es acción presente, sino arqueología fijada y derrumbada en piedra y en ruina; pero, más allá de esta oposición externa, lo que queda es *el conflicto de una identidad*, la de Ángel, y *el conflicto de un sueño imposible, la fecundidad espiritual*–algo que, desde el punto de vista naturalista, es una contradicción.

F) La organización actancial de El nombre de la rosa[4]

En una misma novela se pueden superponer varios conflictos, dándole al texto un espesor anecdótico y actancial que permite una pluralidad de lecturas.

Por su misma configuración formal –relato en primera persona de un yo que se ha retirado del mundo y que nos cuenta sus experiencias, en especial aquella que le llevó a ser espectador de privilegio de una cadena de crímenes– es normal que de la escritura de Adso, y de la riquísima anecdótica que acarrea, nazcan varios niveles textuales que configuran una pluralidad de estructuras actanciales.

— El *nivel más anecdótico* de la acción, con el secreto de los crímenes y sus desvelamientos: lo que genera una intriga policiaca.
— El *nivel histórico* que enmarca estos crímenes y de los que no son sino un apéndice metafórico: lo que genera una novela histórica.
— El *nivel existencial de Adso* (su aprendizaje de la vida –poder, sexo y escritura–), en función del cual, tanto el nivel anecdótico como el nivel histórico, gracias a su Maestro Guillermo de Baskerville, no son sino campos de análisis y de experimentación: lo que genera una novela autobiográfica.

Tres estructuras actanciales bien diferenciadas, si bien, como pondremos de manifiesto, todas concurren en el personaje de Adso,

en función del calificativo que vamos a dar a *El nombre de la rosa*, que, arrancando como novela policiaca, acaba siendo una *novela de educación*. Veamos cómo se resuelven en estructura actancial dos de estos niveles anecdóticos del texto

E1) La intriga policiaca

a) El actante sujeto y su fuerza actancial. Por invitación del Abad –debido a su gran sabiduría y su conocimiento, como antiguo inquisidor, del corazón humano– Guillermo de Baskerville se convierte en el sujeto actante en este nivel. Sabiduría, curiosidad y capacidad para deducir (imaginar posibles relaciones) configuran su morfología como actante. Guillermo es la sabiduría y es, como instancia del deseo, la voluntad de conocimiento. Voluntad que puede llegar a ser enfermiza, cuando es una pura manifestación de posibilidades intelectuales. Podríamos elaborar un amplio estudio sobre su morfología, como metáfora de esa pulsión primaria que es el conocer; la resumimos con una cita que sitúa los polos de esa voluntad y de esa capacidad:

> [...] a Bernardo no le interesaba descubrir a los culpables, sino quemar a los acusados. A mí, en cambio, lo que más placer me proporciona es desenredar una madeja bien intrincada [...] me consuela descubrir, si no un orden (del mundo) al menos una serie de relaciones en pequeñas parcelas del conjunto de los hechos que suceden en el mundo.

Capacidad para deducir consecuencias de unos acontecimientos, pero *relativismo semiológico* brutal, respecto de los resultados del conocimiento; por ello no pondrá nunca en marcha un sistema global de interpretación –un método, que siempre requiere la fe en un sistema–, sino una multiplicidad de recursos que nos vienen del derrumbamiento de los sistemas.

Por otro lado, su capacidad para deducir no le viene sólo del intelecto, sino de su contacto físico con las cosas: "Parecía que sólo podía pensar con las manos, cosa que entonces me parecía más propia de un mecánico..." (p. 24).

A Guillermo se le irá añadiendo poco a poco, su discípulo, como encarnación de esta fuerza, y, también, el lector; pues Guillermo, al ser un Maestro convertido en policía, no sólo lee la realidad que rodea al crimen, sino que va enseñando a leerla a su discípulo y al lector de éste.

b) Los actantes oponentes. Frente a la voluntad de conocimiento y a la capacidad de desvelar la realidad, dos fuerzas contrapuestas, pero compensadas, configuran la presencia actancial oponente: la capacidad de ocultación y la falsa lectura.

La capacidad de ocultación está, primero, en manos del poder. Existe un metadiscurso en la novela respecto de la negativa del poder (en este caso la Iglesia) a cualquier tipo de apertura intelectual que haga posibles nuevas interpretaciones de las cosas. El poder no admite la hermenéutica; sólo la repetición y la glosa:

> Nuestro deber es custodiar el tesoro del mundo cristiano y la palabra misma de Dios tal como la comunicó a los profetas y a los apóstoles, tal como la repitieron los padres, sin cambiar ni un solo verbo, tal como intentaron glosarla las escuelas [...] y mientras esta muralla resista seremos custodios de la palabra divina (p. 49).
>
> ¿Y quién decide cuál es el nivel de interpretación y cuál el contexto adecuado? Lo sabes, muchacho, te lo han enseñado: la autoridad... (p. 545).

La abadía, la biblioteca –"un plano que ha permanecido oculto durante siglos" (p. 44)–, como espacio cerrado, como laberinto, se convierte así en la metáfora material de esta fuerza actancial, de la que sólo la inteligencia y el saber (el hilo de Ariadna que destrenza Adso, al ir deshaciendo su malla) pueden permitirte salir de ella y entrever su secreto. El bibliotecario se convierte así, invirtiendo su función, en el guardián del secreto: "Sólo posee este secreto el bibliotecario y su ayudante", "Los labios de ambos están sellados por el juramento de no divulgarlo" (p. 50).

Ahora bien, hay una fuerza de ocultación aún más perniciosa: las falsas lecturas; las que se asientan sobre presupuestos míticos que construyen profecías y determinismos a los cuales tiene que ajustarse la realidad por venir; las que intencionadamente hace el poder para despistar a sus subordinados –como es el caso de Bernardo, el rival de Guillermo.

Pero nos interesa volver sobre la primera. El espacio presignificante –determinista, pues– que el mito proyecta sobre la lectura de la realidad está ocupado aquí por el Apocalipsis y las falsas lecturas que invitan a hacer sus premoniciones, formuladas por los ángeles, al toque de sus trompetas. En un primer momento parece que estas profecías llevan hacia el lugar del crimen y hacia el criminal. Así lo creen todos los miembros de la Abadía, pues si el mal pertenece al

espacio de lo sagrado, sólo aquellos que detentan lo sagrado tienen el poder de juzgarlo –de paso, se desorienta el camino de las responsabilidades que podrían recaer sobre el poder–. El llamado también *Libro de las Revelaciones* es aquí el libro de la ocultación, pues impide que sentidos, razón y sabiduría científica y filosófica puedan entrar en juego, a la búsqueda de la verdad del crimen.

c) Los actantes adyuvantes. Son tres y conforman la morfología del saber en tres niveles muy distintos:

1. El acto semiológico, en la alianza de la descodificación/codificación de la realidad y de la sabiduría, como ya hemos visto.
2. Los sueños, en especial los que tiene Adso y que éste comunica a su Maestro, que los interpreta:

> –¿Sabes qué has soñado?
> –Lo que os acabo de contar... –respondí desconcertado.
> –Sí, claro. Pero ¿sabes que lo que me acabas de contar ya ha sido escrito en gran parte? [...] Un sueño es una escritura, y hay muchas escrituras que sólo son sueños (pp. 531, 533).

3. El Azar, pues el relativismo de los recursos sin método tiene que dejar una parcela a la suerte, a la circunstancia fortuita e, incluso, a la equivocación rentable:

> No había tal trama –dijo Guillermo– y la he descubierto por equivocación: [...] Nunca he dudado de la verdad de los signos, Adso, son lo único que tiene el hombre para orientarse en el mundo. Lo que no comprendí fue la relación entre los signos. He llegado hasta Jorge siguiendo un plan apocalíptico que parecía gobernar todos los crímenes y sin embargo era casual... (p. 596).

d) El actante objeto. Como en toda novela con diferentes niveles de lectura, el objeto del deseo que pone en marcha al actante sujeto puede sufrir una deriva: se parte de un objeto aparente o circunstancial (aquí un primer crimen), que es sólo una metonimia del objeto real y, de nuevo objeto en nuevo objeto (aquí los sucesivos crímenes que sitúan como objeto de la búsqueda una razón mayor que los explique), se llega a hasta el objeto final, el manuscrito en el que parece residir esa razón, pero cuya situación material y cuyo significado último se ignoran.

¿Cuál es el secreto que esconde el manuscrito que todos buscan, incluido Guillermo, y por el cual se han cometido los crímenes?: ¿la Verdad?, ¿la verdad risible?, ¿la risa?, ¿el poder de la ficción?

Todo ello configura un cruce de coordenadas, en cuya dimensión vertical situaremos a los adyuvantes y los oponentes del sujeto actante; observamos que este eje vertical crea como una capa geológica de diferentes actitudes, racionales o simbólicas respecto del gran tema que vertebra la acción –el conocimiento–; unas son positivas, otras negativas, pero todas representan modos de situarse, racional o irracionalmente frente a la verdad.

El eje horizontal orienta la acción hacia su objetivo último y es la resultante actancial del enfrentamiento de esas fuerzas con la instancia del deseo del sujeto: éste progresa o se detiene en la ida hacia su objeto, según se proyecta sobre este eje esa confrontación, encarnada en acciones; vemos, incluso, momentos en que, por cul-

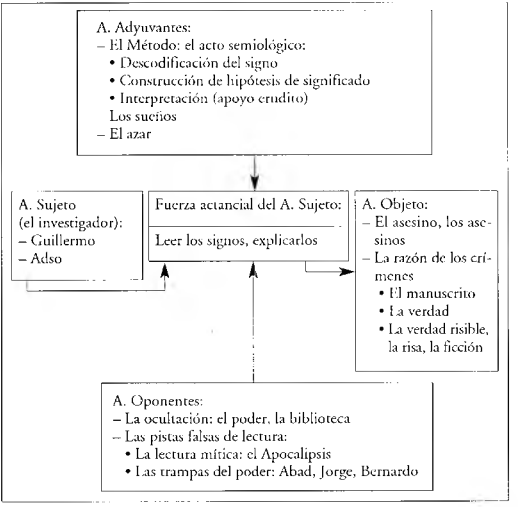


Figura 2.1

pa de los recelos del Abad, debido al triunfo de Bernardo sobre Guillermo, en el caso de Salvatore y Remigio, o debido la resistencia física de la propia biblioteca que se niega a ser transitada, debido a su estructura misma y debido a las trampas que les tiende Jorge, el actante sujeto de la novela policiaca queda muy lejos de llegar al manuscrito que contiene la *Verdad*.

Un pequeño esquema (figura 2.1) nos permite aprehender más fácilmente el nivel abstracto de la estructuración actancial: la relación que mantienen las diferentes fuerzas en el interior de un microcosmos y su transformación en acción narrativa.

F.2) Los distintos conflictos de Adso y su estructura actancial

Desde la perspectiva del narrador que nos cuenta sus experiencias en el interior de la ficción, hemos definido la obra de U. Eco como *una novela de aprendizaje*.

Llamamos novela de aprendizaje a aquélla en la que un protagonista joven es introducido en los secretos de la vida y del conocimiento de su propia realidad gracias a una serie de experiencias y de conocimientos gracias a una actividad racional, cultural y científica, no influida por ninguna instancia de carácter mítico ritual: el maestro educador no es ningún mago, chamán o sacerdote: es un ser racional, instalado en el aquí histórico, que mira, analiza, deduce o pone en marcha su intuición o erudición para explicar los acontecimientos y, como educador, enseña a poner en práctica las mismas técnicas. Al aprendiz nadie *le revela* la verdad, de golpe; *va aprendiendo* técnicas y verdades que podrán ser substituidas por otras, según progrese el aprendizaje.

Frente a la novela de educación, tenemos *la novela de iniciación*, en la que, en medio de un ritual arcano, una instancia incontrolada desde la racionalidad, desvela al neófito los secretos de la vida y de la verdad, de un modo directo y definitivo: el educador es susbtituido por el sacerdote –un iniciado ya a los secretos de la vida que sólo sirve de mediador–.

En el primer caso, la responsabilidad de la educación recae sobre un ejercicio de aprendizaje volitivo, propio del sujeto que aprende; en el segundo, sobre un poder externo a él, aunque se haya sometido voluntariamente a la prueba. En el primer caso estamos ante una conquista del yo; en el segundo, ante una gracia.

Aunque en *El nombre de la rosa* existan misterios –y un gran Misterio– en ningún momento su presencia afecta el proceso educativo de Adso. El misterio es aquí una fuerza opaca que pone en

marcha todas las instancias no míticas de la educación. Más que el sujeto sagrado de una iniciación, es, como vimos (con ocasión de la intriga policiaca), un campo de trabajo para descubrir, detrás de sus enredos de laberinto y sus velos de sombra, la cara versátil de la Realidad.

a) El actante sujeto y las fuerzas actanciales que encarna. Si en la intriga policiaca Guillermo era el actante sujeto en el que se encarna la fuerza actancial de la voluntad de conocimiento, en este nivel, Adso ocupa su lugar, con un espectro morfológico más amplio que el de su maestro; de hecho, Guillermo, con su fuerza actancial, pasará a ser mero adyuvante en una estructuración de la novela en torno a Adso, que consideramos actante principal.

La presencia de Adso como sujeto actante arranca de su participación en las labores policiacas de Guillermo y de su calidad de secretario de éste en sus intervenciones como delegado del Emperador, frente a los delegados del Papa; sin embargo, este punto de partida se irá ampliando y se manifestará en tres niveles que atañen más directamente al campo de la novela de aprendizaje:

— El de *su yo íntimo*, que lo lleva del descubrimiento de su propio cuerpo, con la experiencia sexual, al descubrimiento de un lenguaje capaz de recrear los movimientos del cuerpo.
— El de *su educación como monje filósofo*, que lo va a llevar desde un saber establecido a un saber problemático, incluso en su relación con el dogma.
— El de *su aprendizaje de escritor*, a pesar suyo, pues el aprendizaje de la vida y el aprendizaje del saber sobre los seres y las cosas, al que sólo accedemos a través de sus signos, lleva muy fácilmente a la escritura: todo novelista aloja en su cabeza a un detective, lo que hace pensar que todo detective pudiera muy fácilmente convertirse en escritor. Esta voluntad de escritura reaparecerá, en la prolepsis que inicia el libro, cuando Adso se dispone "a dejar constancia sobre este pergamino de los hechos asombrosos y terribles que me fue dado presenciar en mi juventud..."; ahora bien, la instancia de la escritura no se desplegará como experiencia de un aprendizaje en la aventura, sino como metadiscurso narrativo: reflexión sobre la naturaleza de la escritura, de la narración y de su propio texto.

Poco a poco iremos precisando algunas de estas instancias del deseo, pues emergen, evolucionan y se precisan a medida que se van

dando las condiciones propicias para ello. A priori, un novicio –como Adso– no tiene como motor de su deseo ni convertirse en escritor, ni convertirse en filósofo subversivo, ni tener experiencias sexuales; repitiendo los dictados de una regla, su único objetivo debe ser convertirse en un santo: lo único que no será Adso. Frente a la santidad, conocer, interpretar y aprender a decir, son las tres instancias que mueven al personaje de Adso –el aprendizaje sexual tiene aquí una importancia segunda y tendrá valor, como veremos, porque abre algunas puertas secretas del conocimiento: la relación que existe entre dolor y placer, descubierta por el escritor cuando intenta escribir la pasión y muerte de Dulcino.

Una simple frase, la primera de su discurso autobiográfico nos sitúa confusamente ante la raíz de estas instancias, y nos ofrece, de paso, algunos de los elementos que se van a presentar como oponentes o adyuvantes de su aventura:

> En el principio era el verbo y el verbo era en Dios, y el Verbo era Dios. Esto era en el principio, en Dios, y el monje fiel debería repetir cada día con salmodiante humildad ese acontecimiento inmutable que puede afirmarse con certeza incontrovertible. Pero videmus nunc per speculum et in aenigmate y la verdad, antes de manifestarse a cara descubierta, se muestra en fragmentos (¡ay cuán ilegibles!), mezclada con el horror de este mundo, de modo que debemos deletrear sus fieles signáculos incluso allí donde nos parecen oscuros y acaso forjados por una voluntad totalmente orientada hacia el mal (p. 17).

b) Los actantes oponentes. En primer lugar, la inmovilidad y la clausura, física e intelectual. No hay educación si no hay movimiento, extroversión del yo que abandona sus espacios –casa, convento–, su mentalidad, y se va al encuentro del mundo. Esta clausura tiene una manifestación radical en el respeto absoluto del discurso oficial en el que hemos nacido. Así lo dice Jorge en su improperio contra el orgullo del saber:

> La custodia digo, no la búsqueda, porque lo propio del saber, cosa humana, es el haber sido fijado y completado en los siglos que se sucedieron entre la predicación de los profetas y la interpretación de los padres de la iglesia [...] Pues bien, hermanos ¿cuál es el pecado de orgullo que puede tentar al monje estudioso? El interpretar su trabajo no ya como custodia, sino búsqueda... (pp. 486-487).

c) Los actantes o fuerzas actanciales adyuvantes. En primer lugar, *el viaje.* La novela es la historia de un viaje. El aprendizaje de Adso consiste en la experiencia de ese viaje que lo sitúa, primero, fuera de su familia, luego fuera de su convento y de su orden y, finalmente, frente a un campo de batalla ideológico en el que se van a batir las dos grandes fuerzas de pensamiento y de poder de la Cristiandad: Papa y dominicos, Emperador y franciscanos; batalla que cristaliza en dos maestros antagónicos de la especulación y de la dialéctica: Bernardo y Guillermo.

Adso será un testigo de excepción. El viaje cobra en la novela todo su valor de extrañamiento ideológico y existencial, en la experiencia de la alteridad.

En el centro de estas fuerzas favorables, *el Maestro y su voluntad de conocimiento y de docencia.* Su enseñanza (erudición y prácticas permanentes de interpretación de signos) es la fuerza mayor de este aprendizaje. No insistiremos sobre él, pues ya ha sido analizado suficientemente: la estructura actancial que genera el personaje de Guillermo no es sino adyacente de la de Adso y está a su servicio; como la de Fortunata, respecto de Jacinta, en la novela de Galdós.

Junto a Guillermo, Adso tiene otros maestros: Remigio, Salvatore, que le abren las compuertas de un conocimiento oscuro que arroja una luz especial sobre el caso de Ubertino.

El acto semiológico, ejercitado ya directamente por Adso que aprende rápidamente de su maestro y que empieza a interpretar cuanto ve: escenas representadas por las esculturas, manuscritos, rasgos de las caras, *discursos torcidos* de los monjes.

El azar o las pulsiones inconscientes del yo que lo llevan de los laberintos de la biblioteca hacia la oscuridad de la cocina donde está la muchacha a la que poseerá. Y es en este nivel, sólo en éste, donde el proceso educativo escapa a la racionalidad consciente: existe en este momento de la narración una fuerza incontrolada, que lleva a Adso hacia la muchacha, y podríamos decir que aquí, sí, estamos ante una iniciación.

Ello es lógico: no sólo hemos entrado en los terrenos pulsionales del sexo, sino en el territorio mágico de los discípulos de Dulcino.

d) El objeto del deseo. Como en todo proceso de aprendizaje auténtico, que busca sin saber lo que busca o que busca en deriva el objeto del deseo, Adso se va configurando poco a poco, en el mismo proceso de búsqueda que es ya un proceso de invención.

1. *La invención de la realidad*

— Primero, la realidad como instancia inmediata –los autores y las causas del crimen, en su dimensión más externa–; ésta se lleva a cabo paso a paso, signo a signo, a lo largo de toda la intriga policial, destruyendo de manera voraz lo que se consideraba la verdad establecida del crimen.
— Luego, la verdad histórica: la lectura de las relaciones del individuo con el poder y las relaciones de los diferentes poderes entre sí, a lo largo de un periodo esencial de la Historia de Occidente; ésta se llevará a cabo con la atenta escucha de las diferentes voces que nos la cuentan: las oficiales, con todos sus matices ligados a diferentes modos de asumir el poder, usurpando a los hombres su sed de divinidad; las marginales y perseguidas, con sus afabulaciones emocionales, su visión sincera o desviada de las instancias más profundas y puras del hombre; la de Guillermo, con su pureza y sus dudas, pero también con sus intereses.
— Finalmente, la realidad que, en el sentido último de la vida de los hombres y del cosmos, se confunde con la Verdad, como manifestación de Dios: la realidad transcendida por el deseo metafísico.

El punto de partida de Adso es el del discurso oficial: la verdad es un todo indivisible y asentado en Dios; en función de ello, no hace falta acceder a ella; ésta se manifiesta, se impone:

> [...] Parecía (Guillermo) expresar a veces incertidumbre y perplejidad. Con el tiempo me di cuenta de que no era incertidumbre sino pura curiosidad, pero al principio lo ignoraba casi todo de esta virtud, a la que consideraba más bien una pasión del alma concupiscente y, por tanto, un alimento inadecuado para el alma racional, cuyo único sustento debía ser la verdad, que (pensaba yo) se reconoce en forma inmediata (p. 23).

El punto de llegada es la duda. Frente a los acontecimientos que ha llevado a los dulcinianos a levantarse en armas contra el papado, nos dice:

[...] Pero quizá así lo había dispuesto la omnipotencia divina [...] Por otra parte, ya no sé quién de ellos estaba en lo justo: cuando han pasado muchos años, el juego de las pasiones se extingue y con él lo que creíamos era la luz de la verdad (p. 478).

Puede incluso llegar a distinguir entre dos tipos de mal: aquel que se hace bajo el impulso de la pasión, del fanatismo o del miedo y aquel que se hace desde la frialdad calculada de la razón:

Pero si bien en aquella época cualquier ofensa a la ley divina me parecía igual a otra, ya empezaba a distinguir alguno de los fenómenos que oía comentar y me daba cuenta de que una cosa es la masacre de una muchedumbre, en arrebato casi estático y confundiendo casi las leyes de Dios con las del Diablo, y otra cosa es el crimen individual, perpetrado a sangre fría, astuta y calladamente (p. 236).

Frente a la afirmación fundacional de la fe cristiana que sirve de frontispicio al relato –*en el principio era el Verbo*– la presencia, carnal e histórica, de Éste se va diluyendo poco a poco, hasta acabar en una afirmación de fe panteísta y mística que se instala en la herejía.

Dentro de poco me reuniré con mi principio, y ya no creo que éste sea el Dios de la gloria del que me hablaron los abades de mi orden, ni el del júbilo como crían los franciscanos de aquella época, y quizá ni siquiera el Dios de la piedad (p. 606).

"tiniebla divina", "abismo sin fondo de la divinidad desierta y silenciosa", "desierto vastísimo, perfectamente llano e inconmensurable", "tiniebla divina en un silencio mudo", "divinidad silenciosa y deshabitada donde no hay obra ni imagen" (p. 606).

Un mundo en el que la resurrección de la carne redimida por el Verbo, y la ascensión a los cielos de los cuerpos gloriosos, es substituida por un abismarse, sin señas de identidad, en una divinidad que más bien se parece a la gran Nada. La última página, antes del epílogo, marca el hito final de esta invención; acaba en teología, pero en una teología que ha perdido prácticamente su objeto, Dios:

> Por primera y última vez en mi vida me atreví a extraer una conclusión teológica: ¿Pero cómo puede existir un ser necesario totalmente penetrado de posibilidad? ¿qué diferencia hay entonces entre Dios y el caos primigenio? Afirmar la absoluta omnipotencia de Dios y su absoluta disponibilidad respecto de sus propias opciones ¿no es equivalente a demostrar que Dios no existe?... (pp. 596, 597).

Es evidente: sin criterio objetivo de verdad, sin punto de referencia –¿Dios, la ciencia?–, todo se vuelve semiótica formalista o reino de la opinión autotélica: el sujeto puede al objeto, el signo puede a la cosa, el método a la realidad. Lo que nos confirma dolorosamente la última frase del texto.

2. *La Invención de la escritura*

El método y la erudición sólo sirven para leer el mundo y las acciones del mundo. El método no es, pues, un objeto del deseo, incluso en un sujeto actante cuyo motor principal es la voluntad de saber y cuyo proceso hemos calificado de educación. El método es un adyuvante, un medio, y como tal no es un fin sino una etapa intermedia que hay que superar e, incluso, desechar cuando ya no vale:

> –Pero, sin embargo, imaginando órdenes falsos habéis encontrado algo...
> –Gracias, Adso, has dicho algo muy bello. El orden que imagina nuestra mente es como una red o una escalera, que se construye para llegar hasta algo. Pero después hay que arrojar la escalera, porque se descubre que, aunque haya servido, carecía de sentido [...] Las únicas verdades que sirven son instrumentos que luego hay que tirar (p. 196).

Y ¿qué se ha conseguido?

— La maduración de una persona, en todos los niveles que ya hemos analizado.
— La invención de una escritura –de un libro– que adopta miméticamente las formas o las etapas del método:

- Primera forma: *una visión del mundo hecha de retazos de realidad*, pues los signos, dispersos, confusos y mentirosos, como hemos ido viendo, no nos permiten crearla de una manera total. Pero, entre retazo y retazo o tras el signo leído, lo que emerge es una mente, una imaginación, un cuerpo, primero vibrante y cálido, luego encogido y frío, del narrador. Para componer su historia sobre Guillermo y la abadía (pero no lo olvidemos: contándonos la vida del Maestro quien emerge es el discípulo), el narrador sólo tiene:

"ciertos retazos...", "jirones de pergamino", "...algunos folios", "...otros jirones hurgando entre las ruinas de abajo...", "Recogí todas las reliquias que pude encontrar y las metí en dos sacos de viaje, abandonando cosas que me eran útiles para salvar aquel mísero tesoro..." (p. 604).

- Segunda forma: *una unidad hecha de fragmentos, a veces mentirosa:*

Al final de mi paciente reconstrucción llegué a componer una especie de biblioteca menor, signo de la mayor, que había desaparecido... una biblioteca hecha de fragmentos, citas, periodos incompletos, muñones de libros...".

Y ¿qué es *El nombre de la rosa*, con su erudición, sus citas, sus discursos entrecruzados?: el dossier de un sabio filólogo medievalista. Un libro, en función del principio de intertextualidad, es una biblioteca menor, signo de la mayor (toda la literatura, el *architexto*, como la llama G. Genette).

Cuando releo esta lista (su libro), más me convenzo de que es producto del azar y no contiene mensaje alguno. Pero esas páginas incompletas [...] las he consultado a menudo como oráculo, y tengo casi la impresión de que lo que he escrito en estos folios y que ahora tú, lector desconocido, leerás, no es más que un centón, un carmen figurado, un inmenso acróstico que no dice ni repite otra cosa que lo que aquellos fragmentos me han sugerido, como tampoco sé si el que ha hablado hasta ahora he sido yo o, en cambio, han sido ellos los que han hablado por mi boca (p. 606).

- Tercera forma: *una unidad hecha de fragmentos que, en esa unidad, aunque mentirosa, sirve para llegar a decir algo valioso acerca de la realidad* pues, aunque la literatura se hace con restos de literatura (signos), no vale nada si con ella no accedemos, primero, al concepto y, luego, a la realidad (las cosas); y aquí las cosas se llaman: poder y abuso de poder, saber, realidad, verdad y sexo.

El nombre de la rosa es una fábula; no es un ejercicio narrativo de semiólogo astuto; pero el referente de esta fábula no está en la Edad Media, sino en la postmodernidad de la semiótica radical que nos invade. La que ha vivido al mismísimo Eco –la que aún nos toca vivir, con el paso de la muerte del referente en el mundo intelectual, pero restringido, de la filosofía y de la crítica, en el mundo común, pero generalizado de la realidad virtual, en la que los signos pueden llegar a remitir sólo a otros signos y así indefinidamente... sin que nunca se vea afectada, en ellos, la realidad.

Veamos, ahora, en esquema todos los elementos de la estructura actancial (figura 2.2).

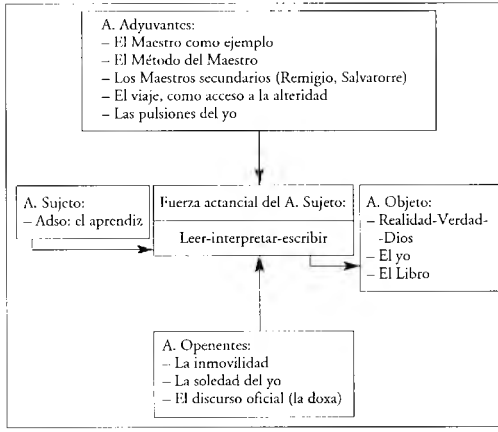


Figura 2.2

G) La estructura actancial como soporte abstracto de la novela

La configuración de las estructuras actanciales que pueden extraerse de los diferentes conflictos repite siempre un modelo básico: el esquema en forma de cruz que nos ha servido para representar los dos niveles actanciales de *El nombre de la rosa*. Lo que cambia, en las distintas novelas, es la naturaleza de estas fuerzas, en especial de las adyuvantes y oponentes (presencia en el texto de las ideologías y costumbres dominantes de una época), pues las instancias del deseo o de la añoranza del sujeto actante principal suelen quedar reducidas a las cuatro, cinco, seis... fuerzas elementales y permanentes, que configuran el devenir de nuestra existencia –*sexo, amor, poder, conocimiento, pulsión de muerte, miedo a lo desconocido, pulsión de eternidad...*–. Las fuerzas que se oponen o favorecen estas instancias, tienen su origen en la configuración social e ideológica de un determinado momento de la Historia –*patriarcalismo, monarquía, Iglesia, liberalismo, feminismo, marxismo...*– y son pues coyunturales. Las primeras nos remiten a la dimensión, llamémosla, permanente, antropológica, del conflicto que toda novela recoge o desarrolla; las segundas nos remiten a la dimensión cambiante, étnica e histórica, como actualización de ese mismo conflicto.

Todo conflicto ofrece una configuración actancial de partida en la que cada fuerza ocupa un punto de arranque, y llega, tras las aventuras que constituyen la intriga, a una configuración actancial final. Cuando elaboramos una estructuración actancial, tenemos, pues, que estudiar:

1. La configuración inicial de la relación de fuerzas; el conflicto surge cuando una de las fuerzas rompe esa configuración y se convierte en elemento de desequilibrio en el interior de una estructura social.
2. El factor que provoca y da origen a ese desequilibrio.
3. Los diferentes elementos –personajes nuevos, acciones, ideas– que en cada cambio de la acción orientan esta dinámica de ruptura, de oposición o de integración en una dirección o en otra: ante las diferentes posibilidades que se le ofrecen al héroe, se trata de ver cuál es aquella que el narrador elige y por qué.
4. Finalmente, la configuración de la estructura actancial final: la correlación de fuerza y de elementos a la que se llega y con la que la novela acaba; precisando las fuerzas que han triunfado, las que han sido vencidas en el transcurso de la evolución

del conflicto; se trata de ver cómo ha emergido, a través del conflicto convertido en intriga, un nuevo equilibrio, aunque sea fruto de una destrucción.

Volvemos a recordar que, en este nivel del análisis, no trabajamos con anécdotas, no trabajamos con personajes, sino con conceptos que nos llevan a configuraciones abstractas. Lo que no impide que la magia de las anécdotas, de los paisajes descritos, del dolor o de la alegría de los personajes nos haga disfrutar de la historia, de la aventura, que estamos leyendo.

Esta *elevación de la intriga al nivel conceptual de estructura actancial* no es sólo propia de una determinada novela moderna, en la que los elementos ideológicos, existenciales o sociales constituyen la trama profunda de la historia; también lo es de la novela en su dimensión evenemencial más genuina.

La novela de aventuras –modelo siempre esgrimido de la función lúdica del arte de contar–, se construye también, como tal, sobre el mismo esquema actancial: ni las aventuras de Robinson Crusoe ni los secretos del Dr. Jekyll pueden hacernos olvidar la dimensión cognitiva o la dimensión moral del conflicto en la búsqueda del marino perdido o del criminal encubierto; sólo una lectura frívola que se atribuye a sí misma, de manera abusiva, el calificativo de *estética*, puede contentarse con el nivel más superficial del relato.

La primera novela de aventuras de Occidente, la *Odisea*, puede ser elevada ya a la categoría de estructura actancial en función de los ejes antes analizados: *búsqueda de un espacio transcendente*, sorteando todas las fuerzas materiales y sociales, que se oponen a la aventura, en la primera parte de la dinámica narrativa; *vuelta al espacio de una domesticidad originaria inmanente*, la patria, Itaca, en la que la casa del padre es el *sancta sanctorum* del aquí y del ahora; vuelta que se llevará a cabo sorteando los mismos elementos negativos, ayudado por las mismas fuerzas positivas y poseedor de una conquista que es la conquista de la propia identidad transcendida.

En un nivel diferente, pero tan ligado a la dinámica evenemencial como en la novela de aventuras, la novela policiaca también responde al esquema actancial del conflicto y de la resolución del conflicto. La conciencia de Mr. Utterson está dominada por la existencia de un secreto, la relación del Dr. Jekyll con Mr. Hyde. La instancia del deseo, en este caso el conocimiento, no parará hasta la resolución, la aparente resolución, de este secreto. Como fuerzas adyuvantes, sus amigos y su propia inteligencia. Como fuerzas oponen-

tes, la opacidad de la estructura social, que siempre ofrece obstáculos a la mirada, con el fin de preservar la intimidad negativa de sus miembros (el tema de la doble moral victoriana). En este caso, el conflicto no puede resolverse gracias a la dinámica propia de Mr. Utterson y de sus adyuvantes, puesto que no hay fuerza que permita la entrada en los reductos secretos y oscuros del yo; sólo la ayuda inesperada del propio Dr. Jekyll, con su confesión, podrá resolver el conflicto, y por eso el texto acaba en autobiografía, como veremos.

Por su lado, la instancia del deseo del Dr. Jekyll es acceder a la impunidad social que le permita disfrutar, en el vicio, conservando la dignidad de la apariencia social. Ello sólo es posible con el desdoblamiento de personalidad y de cuerpo, gracias a un trastocamiento de la naturaleza misma del ser. Como adyuvantes tiene la ensoñación científica y los pequeños datos experimentales que le ofrece su condición de médico (sin olvidar la sombra mítica del Dr. Frankenstein, presente en la novela); como oponentes tiene la realidad unitaria del propio ser humano, que es uno, de tal manera que la fractura soñada lo destruye; y así, como veremos, cuando Mr. Hyde llegue a su apogeo, el Dr. Jekyll tendrá que desaparecer; a este oponente de base se añade la inexperiencia de una ciencia que sólo es ensoñación bioquímica aún. La resolución del conflicto, lógicamente, en el caso del Dr. Jekyll será el fracaso, no así en la aventura del conocimiento de Mr. Utterson.

Es la estructura actancial la que nos da la dimensión realista de una novela, y no sus componentes anecdóticos: una novela con una anécdota aparentemente realista, costumbrista, como *Pepita Jiménez* de Valera, alcanza una dimensión idealista que no tiene una novela fantástica, como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Contrariamente, una novela o un cuento instalados en la utopía, como *La Eva futura*, de Villiers de L'Isle Adam, puede tener un alcance realista que no consigue el tremendismo social de *Los Miserables*, de V. Hugo: se trata de desvelar, por debajo de los elementos anecdóticos, las fuerzas que configuran el relato; si inciden en la realidad social y existencial de un momento dado de la historia o si, contrariamente, son un simple artefacto de efectos emocionales o estéticos, sin capacidad para captar la realidad y sus compensaciones imaginarias.

2.2. La novela y su narrador

Tras años de semiótica positivista, en la que se ha pretendido, partiendo de la coartada de la función primordial del lector, expul-

sar al autor de su texto, como si éste no fuera el resultado de *un proyecto, una proyección de su creador o compositor*, parece conveniente volver a un realismo humilde, en el que el lector asuma su papel de receptor, esencial pero no primordial, en el acto de lectura que, como dijimos, no puede ser sino un diálogo interpersonal, y no la toma de posesión de un objeto ya muerto, que el lector se cree capaz de reinventar.

Esta semiótica positivista ha venido a injertarse en la conciencia pragmática de cierto *new-criticism* que considera que la obra, como objeto de lectura, es un *en sí* para el consumo que hay que abordar sin tener en cuenta ni los propósitos ni los proyectos de su creador, compositor o fabricador y, sobre todo, aquello que este creador ha dicho a propósito de ella.

Ambas posturas vienen en apoyo de la conciencia antiteórica y anticrítica de ciertos novelistas modernos –y en España abundan– que creen necesario establecer una frontera insalvable entre creación y conciencia teórica, frontera que establecería, a su vez, la división entre los verdaderos hombres de letras, ellos, y los críticos y teóricos, unos allegados impotentes que viven como prestamistas, usufructuando un bien que no les pertenece. Esta conciencia, heredera de un romanticismo débil, que nada tiene que ver con los Goethe, Novalis, Lamartine, Baudelaire y tantas y tantas figuras del pensamiento romántico fuerte, no se da cuenta de la perfecta fusión que ha habido siempre entre creación y teoría literaria, siendo en muchas ocasiones los grandes creadores aquellos que han elaborado más y mejores teorías acerca de la literatura en general y de su obra en particular: Cervantes, Defoë, Fielding, Stern, Diderot, Sade, Mme. de Staël, Balzac, Flaubert, Zola, Valera, Pardo Bazán, Clarín, Galdós, Maupassant, Proust, Elliot, Mauriac, Butor... ¿Cómo leer críticamente a Virginia Wolf sin tener presente esa novela teórica o ese ensayo novelado que se titula *Una habitación propia*, texto en el que emergen todos los temas y formas de narrar de la autora y la necesaria implicación, en el mismo texto, de la narratividad, la poeticidad y la discursividad, continuamente tejidas y destejidas, como patrón de la novela moderna?

No podemos pasar por alto los escritos que acompañan los textos narrativos, propiamente dichos: introducciones, prólogos, dedicatorias, falsos comienzos, en los que el autor se introduce en la ficción mediante los juegos de mentira y de revelación en los que nos dice las fuentes y, a veces, los senderos que ha seguido 'su' texto, hasta llegar al lector. Estos textos adjuntos al principal (o *paratextos*), a la par que nos dicen las intenciones del creador –directas, sinceras o

mentirosas– ponen en contacto dos instancias de escritura, la discursiva razonante y la narrativa afabuladora, cuya relación, a veces problemática, al hablar de un mismo tema con registros diferentes, es preciso analizar.

2.2.1. La instancia narrativa: los derechos del autor

A) La lectura crítica de prólogo, introducciones, dedicatorias, etc.

Desde esta perspectiva, el tema de la expulsión del autor fuera de su texto nos parece un falso problema que corrompe, a nuestro entender, el acto de lectura. Todos los textos teóricos de los creadores, libros o prólogos, nos interesan; pero de manera especial, a la hora de hacer una lectura crítica de un texto narrativo, los prólogos o introducciones. Y nos interesan por estas tres razones:

— *Una razón ética*: nuestra obligación primera, al intentar comprender y enjuiciar toda obra, incluso una obra literaria, producto de una persona, es la de saber qué ha querido hacer, decir y comunicar con su acto; un acto en el que ha comprometido toda su actividad; esta actitud es el principio básico de todo diálogo, puesto en entredicho por el autismo crítico que sólo se atiene a las leyes que él mismo se ha dado.
— *Una razón ontológica*: sólo puedo medir los efectos y el alcance de la escritura como creación de un yo si conozco el proyecto, la intención, los puntos de partida y... *las derivas que las fronteras del yo le imponen a éste en al acto de escritura*: estructuras antropológicas arquetípicas, pulsiones subconscientes, fuerza invasora de los temas y de las formas de la herencia literaria...). Esta dimensión es esencial en el acto de lectura cuando se trata de dar una interpretación a lo que se nos dice y cuenta, pues es la que nos permite confrontar la realidad y el deseo, lo personal y lo colectivo, lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo arquetípico, como terrenos contrapuestos y hermanados del acto de escritura y de lectura; sólo desde esta perspectiva puedo afirmar que la escritura tiene una función existencial y ontológica, de mediación, gracias a la cual el ser que escribe se desvela y se crea, singular en lo colectivo.
— *Una razón histórica e ideológica*; se dice, con frecuencia y con razón, que los prólogos y las introducciones de los autores

no siempre van de acuerdo con los contenidos que luego se encuentran en las novelas; muy a menudo contradicen o atenúan el alcance de las ficciones, rebajan su valor subversivo o su fuerza trangresora. ¿Cómo ver esas contradicciones si no leemos los prólogos? ¿Cómo poner de manifiesto la dicotomía existente entre estos dos discursos y las implicaciones sociales y personales que desvelan, relativas a la censura y a la autocensura, relativas a las imposiciones del discurso dominante y a los ensueños de la utopía moral o política individual, si no ponemos en contraposición los dos textos?

Veamos algunos ejemplos de prólogos cuya lectura arroja una luz muy interesante –esclarecedora o perversa– sobre la narración que introducen.

a) En su "Advertencia al lector", el Abate Prévost presenta así su *Historia verdadera del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*: "La obra en su totalidad es un Tratado de Moral, puesto agradablemente en práctica". La impresión que saca el lector no puede ser más contradictoria, respecto de esta afirmación. Éste cree estar ante un texto subversivo: la primera sacralización romántica, en aras del amor, de la puta y de la marginalidad amorosa. Tal vez sí; tal vez no. En cualquier caso, la afirmación del autor nos obliga a replantearnos nuestra primera impresión y volver a leer *Manon* como un *exemplum*... ¿de qué? O el autor está hablando de una moral subversiva (lo que sería aún más llamativo, tratándose de un cura) o nos vemos obligados a devolver el texto a su contexto, en la primera mitad del siglo XVIII –la novela moral–; contexto del que lecturas posteriores, románticas, lo han exiliado...

b) En su Prólogo a *El último mohicano,* Feminor Cooper nos sitúa ante una novela de aventuras, pero con una ambigüedad que obligará al lector a plantearse en cada momento la relación existente entre ficción e historia:

> El que empiece a leer esta obra con la esperanza de encontrar en ella el cuadro imaginario y novelesco de lo que jamás existió, sin duda la dejará cuando encuentre equivocado su concepto. Esta obra no es sino lo que anuncia su título: una narración. Sin embargo, como encierra detalles que

acaso no comprenderían todos los lectores, especialmente los del bello sexo, y tal vez se creería fruto de la imaginación, interesa al autor aclarar la oscuridad que pudieran ofrecer las alusiones históricas.

Historia y ficción, incapacidad del bello sexo para comprender la historia. Demasiadas cosas para dejarlas de lado, incluso ante una aventura de indios.

c) Gide nos presenta *El inmoralista* mediante una bella metáfora:

> Es un fruto lleno de ceniza amarga; semejante a las coloquíntidas del desierto que crecen en los lugares calcinados y le ofrecen a la sed del caminante una quemadura aún más atroz que la que siente, pero que colocadas encima de la arena no están exentas de belleza.

El lector podrá buscar el desarrollo en la ficción de esta metáfora, a la búsqueda de esa belleza, mientras siente la quemazón de una vida, la de Michel, que nunca podría servir de ejemplo –lo que contradice el verso del Salmista que aparece como pórtico de la obra: "Te alabo, Señor, por haber hecho criatura tan admirable"–. Juego de contradicciones, de ambigüedades, de cinismos, de dudas... Y una desconfianza del creador respecto de su lector que no puede caer en saco roto:

> Pero el interés real de una obra y el que pueda atribuirle el público de un momento dado son dos cosas harto diferentes. Puede uno arriesgarse, en mi opinión, sin demasiada fatuidad, a no interesar desde el primer día, con cosas carentes de interés, en vez de apasionar, sin futuro, a un público goloso de manjares insulsos.

En la obra que vamos a leer, ¿dónde se establece el hiato? ¿Cuáles son los manjares a los que Gide confía su futuro? ¿Es preciso leerse otra obra del autor, *Los alimentos terrenales*, para llegar a percibirlos?

d) V. Hugo, al comienzo de *Los trabajadores del mar*, nos ofrece una líneas sin título, en las que plasma una visión global

de la historia de la humanidad, con el sentido épico, simplista y grandioso, que lo caracteriza:

> La religión, la sociedad y la naturaleza son las tres luchas del hombre, tres luchas que son al mismo tiempo tres necesidades; es preciso creer, y de ahí el templo; es preciso crear, y de ahí la ciudad; es preciso vivir, y de ahí el arado y el buque. Pero estas tres soluciones suponen tres guerras [...] "Un triple anaké pesa sobre nosotros: el de los dogmas, el de la ley, el de las cosas. En Nuestra Señora de París el autor muestra el primero; en Los Miserables señala el segundo; en este libro ofrece el tercero.

Estamos ante una visión del hombre y de la historia que nos introduce de lleno en la cosmogonía hugoniana, iniciándonos en su interpretación. Hugo nos marca el camino que tiene que seguir la lectura del libro: el lector de *Los trabajadores del mar* se ve obligado a leerlo como parte de un gran tríptico, completándolo y contrarrestándolo con los dos anteriores, obligado a atender a la sutil llamada del narrador: ¡frente a la novela de la fe y la novela de la ley, *Los trabajadores del mar* es la novela de las cosas materiales!

e) Walter Scott, en el texto que pone, a posteriori (1831) como, "Introducción" a *El Pirata* (1822), con un tono narrativo que constituye, en principio, otro relato, nos cuenta las circunstancias en las que ha recogido información para su novela: un relato autobiográfico de su viaje por las costas orientales de Escocia; circunstancia que aprovecha para mostrarnos un espacio geográfico alusivo al romanticismo nórdico más salvaje; luego completa el cuadro con alusiones personales a la pérdida de dos seres queridos, dándonos a entender que el nacimiento del *El Pirata* fue circunstancial; la historia que va a relatar se la contó una vieja sibila, mientras recogía datos para su poema *El Señor de las Islas*. No es de extrañar, pues, que haya incorrecciones en los datos que son fruto de "una observación superficial" más que de un estudio. El autor le da a su novela un contexto –el del romanticismo– y la instala en la magia de los relatos legendarios capaz de soslayar los errores históricos y geográficos que se puedan encontrar.

f) La "Introducción" de Manzoni a *Los novios* es sorprendente: pone en acción todas las triquiñuelas propias de las novelas

epistolares del XVIII (manuscrito encontrado en un cajón y que sólo corrige, cartas que alguien le ha enviado...) y de los prólogos del erudito que, habiendo dado con un texto más o menos críptico, justifica su deseo de publicarlo. Empieza, pues, con un texto entre comillas, escrito en lengua itálica del siglo XVI, para continuar en lengua italiana del XIX, cuando toma directamente la palabra, como autor, distanciándose estilísticamente del texto que transcribe. Pero, en tan breve texto nos encontramos:

— Una definición de la Historia y de la relación que los Héroes mantienen con ella, en sí.
— Unas reflexiones acerca del derecho que tienen o no tienen ciertos personajes de entrar en la Historia, gracias a la Literatura.
— Una teoría a cerca de los elementos que deben estar presentes en toda narración.
— Dos páginas de crítica literaria sobre las bondades y defectos del texto del siglo XVI que se ha encontrado.
— Un proyecto que se centra en lo que ha de ser su trabajo: un trabajo, sobre todo, de estilo.

El lector deberá asumir el realismo histórico desde estos juegos retóricos, poco habituales en la novela realista: la materia, toda la materia narrativa, le es impuesta en cierto modo al escritor por la Historia; la escritura, incluso la narrativa, es un trabajo de estilo y de composición: frente a la materia que nos es dada, la creación de la forma propicia la emergencia del yo. Siglo y medio más tarde, en *El nombre de la rosa* y en el conjunto de su narrativa, U. Eco, tan alejado del realismo, adoptará el mismo mecanismo para escribir sus "Introducciones"; nada extraño en un erudito; pero, ¿y Manzoni?

g) En *Peñas arriba*, Pereda no pone nigún prólogo, pero sí una larga dedicatoria a su hijo muerto: *a la santa memoria de mi hijo Juan Manuel...* y siguen unas veinte líneas que son toda una declaración de principios religiosos, existenciales y artísticos: estamos ante un texto marcado, por culpa de esta muerte, con una cruz: un calvario, en el centro de sus páginas, un abismo que separa las dos partes; frente a la primera, escrita con facilidad, la segunda, lo ha sido como un ejercicio espi-

ritual que no sólo ha salvado al hombre, sino también al escritor; ¿podemos considerar, *Peñas arriba* como la simple historia costumbrista que pone en acción a unos personajes más menos verosímiles, o no es, también, una metáfora del arte como ascesis –como ascensión–, metáfora a su vez, de la vida?

Podríamos seguir analizando prólogos con el fin de sacar de ellos una teoría acerca de la relación que las novelas mantienen con sus *paratextos*; creemos que no es necesario. Recordemos ahora que la más leve indicación, al principio o al final de una obra, orienta y condiciona su lectura:

— El salmo al principio de *El Inmoralista*, que nos instala en la más compleja ambigüedad.
— El poema de Éluard que Françoise Sagan pone al principio de *Bonjour tristesse*; poema que nos da una 'definición' de la tristeza de gran utilidad para comprender el sentimiento del que Sagan nos habla, cuando desde las primeras páginas nos dice: "Dudo en llamar con el nombre bello y serio de tristeza a este sentimiento desconocido cuya dulzura y cuyo dolor me tienen obsesionado".
— La cita de Albert Camus, que abre *Nuevas amistades*, de García Hortelano: "Ce jour-là, j'ai compris qu'il y avait deux vérités dont l'une ne devait jamais être dite". ¿Cuáles?, ¿por qué?, ¿cómo aparecen reflejadas en el texto?
— La cita de Shakespeare al principio de *El Pirata* –en el mar todo anuncia estragos.
— La autocita de Stendhal, al comienzo de *Lucien Leuwen*: "Pues, *excepto en lo que concierne al héroe*, se puede decir que la novela es como un espejo que se pasea a lo largo de un camino, reflejando lo que hay a sus lados...". Cita que, leída en su segunda parte, ha llevado a considerar a Stendhal como un autor puramente realista; cita que, completa, nos lleva a comprenderlo en su condición de miembro del *realismo romántico*: pues su anotación, *excepto en lo que concierne al héroe*... está ahí para justificar la pertenencia de sus personajes a los niveles más evidentes de la ensoñación autobiográfica.

Introducciones, epílogos, dedicatorias, citas... están ahí con múltiples funciones que el lector no puede soslayar:

1. Ofrecen *un proyecto* ideológico, existencial o estético.

2. Ofrecen *pautas de lectura*, a veces de manera sincera, otras ambiguas.
3. Ofrecen *un punto de vista narrativo o estilístico*, que el novelista intenta confrontar con el de sus predecesores o contemporáneos.
4. Ofrecen *datos acerca del nacimiento de la obra* y de sus diferentes etapas, hacia la conformación final.
5. *Ponen el texto que se va a leer bajo la advocación de algún santo de la religión literaria*; y éste proyecta su sombra que es, ya, un efecto de lectura.

B) Naturaleza de la instancia narrativa: el yo-autor, el narrador y la focalización narrativa

Una de las maneras más sutiles que ha tenido la crítica semiótica positivista para soslayar la presencia del autor en el interior de su novela ha sido la de convertirlo en una presencia de ficción, incluso cuando el texto nada nos sugiere al respecto –como es el caso de la narración omnisciente, en tercera persona; y así, distingue entre autor y narrador, sin que, en muchos casos, haya datos pertinentes para establecer esta distinción.

En una lectura crítica conviene diferenciar muy bien los tres niveles siguientes, con el fin de ver *las marcas formales* que los distinguen y las marcas substanciales que los unen, en las que siempre está implicado un yo-autor:

1. La historia nos la narra *un yo-autor*, como motor del proyecto narrativo, a veces como agente externo a él, desde el punto de vista formal, y, en algunos casos, como presencia integrada en el interior mismo del relato –cuando no haya sido expulsado de él mediante alguno de los mecanismos narratológicos que iremos viendo–. Es el caso del *yo-autor-narrador* de la casi totalidad de novela realista: de Balzac a Galdós, y tantos otros; narrador clausurado en el interior de su microcosmos, como dios que crea, hace moverse a los personajes y los enjuicia; es decir, como artífice que compone una estructura de ficción, según una elección de materiales anecdóticos y de formas. Nadie mejor que Diderot, en *Jacobo el Fatalista y su amo*, ha puesto de manifiesto esta paradoja del yo-autor-narrador omnisciente y regidor, en plena libertad, del destino de sus personajes:

> ¡Quién sabe lo que esta aventura podría depararles si a mi fantasía se le ocurriera ponerles a prueba! Es evidente que no estoy escribiendo una novela, puesto que dejo de lado los recursos que cualquier novelista emplearía. Pero sólo depende de mí parar esta tartana y sacar de ella [...]. Pero desprecio todos estos recursos, y veo que con un poco de imaginación y de estilo no existe cosa más fácil que la de enjaretar una novela.

La crítica temática, en la confluencia de la fenomenología y del existencialismo ha puesto de manifiesto de qué modo, incluso en la novela realista, el yo-autor, expulsado de las formas de la ficción, emerge en obsesiones, en metáforas, en ritmos, por las presencias plurales y contradictorias de los personajes, pero, sobre todo, por los intersticios enunciativos de la narración[5]. Una lectura crítica debe ir a la búsqueda de ese *yo-autor* que va manifestándose e inventándose, a medida que describe, mueve, y hace hablar a sus personajes.

2. La historia nos la cuenta *un narrador* que aparece como tal, de manera explícita, en el interior de la ficción; esta instancia puede remitirnos, si nada lo contradice, al yo-autor (identificándose en este caso con él, aunque sea una presencia interior al relato –*intradiegética*, como dicen algunos–). ¿Quién tiene derecho a decir que el *yo* de "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme..." no es el *yo-autor* de Cervantes y que, como tal, asume todas las responsabilidades ficcionales de la aventura y todos los enjuiciamientos ideológicos y metadiscursivos que emergen en las intromisiones del narrador? Podemos pensar lo mismo del *yo* de "Conocí al pequeño de los Santa Cruz cuando...", con el que se inicia *Fortunata y Jacinta*...Y del *nosotros* –"Estábamos en clase cuando entró..."–, con el que se inicia *Madame Bovary*...

El narrador puede encarnarse también en un personaje, protagonista o no, de la acción creada por la ficción; este narrador, diferenciado del yo-autor, genera el relato con aparente independencia de aquél –y no siempre está justificado considerarlo, al menos en el nivel formal, como su doble–. Esa delegación del derecho y del placer de contar, por parte del yo-autor, obedece a intereses y búsquedas de efectos (estéticos, simbólicos o ideológicos) que será preciso analizar, pero

cuyo responsable último es, de nuevo, el yo-autor. El empleo de la primera persona, que es siempre el resultado de estas delegaciones, no es nunca gratuito, y produce efectos estéticos y epistemológicos que luego analizaremos. En cualquier caso, el yo-autor queda nuevamente implicado en la elección de su narrador delegado: no es lo mismo darle la palabra a un médico o a un soldado del ejército de Napoleón (Balzac, en *El médico de pueblo*) que darle la palabra a un sinvergüenza (como es el caso de Des Grieux, en *Manon Lescaut*). Toda elección o delegación implica ya un compromiso.

3. La historia es contada mediante una focalización narrativa que puede adoptar puntos de vista muy distintos: en vez de delegar su voluntad de contar a una o dos voces, de manera evidente (como es el caso de Stevenson en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde,* cuando presta su voz al Dr. Lanyon y al propio Dr. Jekyll, en los momentos más interesantes y definitivos de su narración) el narrador, omnipresente o totalmente ausente (como es el caso de la novela epistolar polifónica), reparte, dispersa, la instancia narrativa por la mirada y la palabra de sus personajes que, al mirar –y describir lo que ven– al hablar –y relatar o enjuiciar, en monólogo o diálogo, lo que ha pasado–, *van creando una narración fragmentada, caleidoscópica, repetitiva, más o menos confusa y superpuesta de visiones.*

   El yo-autor, cuando compone su relato, está ahí para elegir el momento preciso de esa delegación; esta elección hace de nuevo dos referencias ineludibles a la responsabilidad del yo-autor:

   — Una de alcance *estético*, pues esa entrega de la palabra a un personaje no produce el mismo efecto según la elección del personaje y según el momento de la entrega: clímax dramático, retiro introspectivo, emergencia de un espectáculo.
   — Otra de alcance *epistemológico*, según las características de los personajes. El diálogo de Poncela y de Sarmiento, recopilando la vida de Fortunata, después del entierro de ésta, no tendría el mismo valor si Galdós no hubiera hecho de Poncela un crítico literario, lo que da al segmento narrativo un marcado carácter metadiscursivo: el diálogo entre los dos amigos se convierte en un pequeño ensayo sobre el realismo y el idealismo en la novela.

Si en una lectura crítica interesa poner de manifiesto estos tres niveles (y consideramos que ir más allá en las disquisiciones sobre la instancia narrativa carece de interés, de cara al acto de lectura), ello se debe a la importancia que tiene para nosotros la responsabilidad del yo-autor, de cara a su creación. Esta responsabilidad es la que convierte la obra de ficción en un acto semiológico, con incidencia en la realidad y en la Historia –y no en un artefacto autorreferencial, inmanente, que pretende sacar su substancia y su significado sólo de la mera configuración de su estructura, sea ésta temática o formal.

A su vez, la estructura narrativa del texto, como *unidad simple* o como *unidad compleja*, nacerá de las relaciones que mantienen, con el fin de contarnos una única historia, esta pluralidad de instancias narrativas; pues, según se articulen estas delegaciones del yo-autor, podremos tener uno, dos, tres o más niveles en la articulación de dicha unidad:

1. El yo-autor (N.1) no delega en nadie o da la palabra, desde el comienzo de la novela, a un narrador que asume en su totalidad dicha delegación: tenemos una unidad simple, estructurada en un único nivel; como la mayoría de la novela en primera persona –picaresca o autobiográfica– o de la novela realista del XIX.
2. El yo-autor (N.1) delega la palabra narrativa, tras su propia intervención, en un personaje que la asume, en primera persona (N.2) hasta el final de la narración: tendremos una estructura dual, abierta, como algunos relatos autobiográficos en los que el N.1 no hace sino introducir el relato, confiándolo luego en su totalidad a un N.2. Esta introducción puede aparecer fragmentada por la intervención de varios narradores: yo-autor, editor, amigo de éste que le ha enviado el texto que se transcribe, etc. Es el caso de *Adolphe* de B. Constant, lo que crea un distanciamiento muy significativo entre el yo-autor y el relato del protagonista, narrador a su vez.
3. El N.1 delega la palabra al N.2, pero se la quita, de vez en cuando, sobre todo al final de la novela, con el fin de clausurar el relato. Crea así una estructura cerrada, muy equilibrada, en la que se reserva la última palabra, como veremos en la lectura de *René*, de Chateaubriand. (Esta recuperación final de la palabra, por parte del N.1, a veces no se lleva a cabo, y el texto queda abierto, tal como ya analizamos en

Historia verdadera del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut.)

4. El N.1 crea las circunstancias necesarias para que su narración tenga que ser completada por otras instancias narrativas, que unas veces aparecen dispersas, entrecortando el discurso del N.1 (y es así como se va construyendo la historia, esencial en la estructura profunda de la novela, de Remigio, Salvatore y Dulcino, en *El nombre de la rosa*), y otras aparecen concentradas en narraciones que cobran una identidad propia, acabando y explicando la narración 'principal'; es el caso de la novela de Stevenson que luego analizaremos:

   — Narración del N.1, que no nos lleva a ninguna explicación definitiva respecto del caso del Dr. Jekyll.
   — Narración del Dr. Lanyon, que pone las bases de la explicación definitiva.
   — Narración del propio Dr. Jekyll que, retomando toda la historia, explica y justifica su "extraño caso".

   Similar, aunque con voces distintas y diferente intencionalidad, es la estructura de *Pepita Jiménez*, al pasar de la voz del N.1 a la voz epistolar del protagonista principal, N.2, para acabar con la voz íntima del diario de un familiar de éste, el N.3; lo que le da al texto una deriva que rompe, en cierto modo, el idealismo de la estructura actancial que rige el conflicto de la novela.
5. Un hilo narrativo, llevado por el N.1, permite, en función de una situación peculiar (se cuenta una velada a la que asisten varias personas) o en función una estructura abierta (mediante diálogos, apariciones de personajes nuevos, itinerancia de dos personajes...), permite y propicia la emergencia de narradores secundarios que cuentan sus historias, más o menos relacionadas con el conflicto que se nos cuenta en el hilo narrativo conductor; este hilo narrativo es, habitualmente, un marco carente de importancia en sí, pretexto para que surjan las narraciones secundarias. *Mil y una noches, Decamerón, Heptamerón, El diablo cojuelo* de Le Sage y, sin el carácter artificial de estos textos, *El Quijote, Jacobo el Fatalista.*
6. En un alarde de técnica narrativa, o de desorden epistemológico, ciertas novelas adoptan una estructura abierta, con un cambio continuo de voces narrativas –y no estamos pen-

sando sólo en la novela epistolar polifónica– e, incluso, con un cambio de registro en el régimen narrativo, que pasa de la narración en tercera persona a la narración epistolar y al diario íntimo. Llama la atención que *Frankenstein, El extraño caso...* y *Drácula*, adopten, a este respecto, unas estructuras fragmentadas muy similares, siendo el ejemplo de *Drácula* paradigmático al respecto: ¿necesidad de multiplicar los registros narrativos, las voces narrativas, con el fin de hacer verosímil el cuento fantástico –introducirlo en la realidad, a través del detalle más íntimo –sin que deje de serlo?

Yuxtapuestas, engastadas, según el sistema llamado de las muñecas rusas, aisladas..., todas estas modalidades de organizar una unidad narrativa persiguen esencialmente un doble fin:

— *El efecto realista,* necesario para que el lector se encuentre ante la existencia de un microcosmos, plural, visto desde el interior de los personajes, pero visto también desde una pluralidad de puntos de vista externos.
— *El efecto estético que nace del placer de contar y de escuchar historias;* placer que la proliferación narrativa eleva a la categoría de chismorreo perpetuo.

C) Morfología de la instancia narrativa: 1.ª, 3.ª y 2.ª personas

Desde el concepto de autoría que venimos defendiendo, la elección de la voz que se va a encargar de llevar al lector la ficción, que se ha inventado o que se va inventando, no obedece a un puro azar caprichoso: teniendo en cuenta los condicionantes estéticos de una época, se trata de una elección epistemológica, consciente o inconsciente.

El hombre sabe, con cierta certeza, acerca de lo que experimenta directamente –ve, toca, huele, oye, gusta, siente–; sabe, con cierto grado de relativismo, acerca de lo que deduce; por su lado, lo que lee lo instala en un saber que es siempre un acto de fe en la persona que ha escrito; su imaginación, y a veces su razón, lo instalan en los terrenos de lo imaginario, sensible o abstracto, un universo virtual por el que puede deambular a sus anchas, sin rendir cuentas a nadie, siempre que no pretenda ofrecérselo a los demás como una verdad.

En una dimensión muy diferente, existen personas cuyos actos públicos cobran un interés general que nos permite dejar de lado la interioridad de su vida. Estos personajes nos interesan por sus ges-

tos externos, cuyo valor recae sobre la colectividad: conocemos su vida pública y podemos hablar de ella porque sus actos son actos que nos pertenecen. Junto a los hombres públicos (futuros personajes históricos) existen personas que no tienen vida pública o tienen una vida pública que carece de interés; su existencia, en lo que tiene de problemático, se construye hacia el interior, con sus miedos, sus alegrías, sus conflictos de dinero, amor y muerte, sin que a su paso por la calle nada nos desvele sus triunfos o sus fracasos secretos.

En el paso de la narrativa tradicional –heredada de la épica y de los héroes colectivos o públicos– a la narrativa moderna, la novela ha dado un salto muy similar al de las ciencias históricas, cuando éstas han pasado de la Historia de los héroes y de sus grandes hechos (o fechorías) a la Historia de las personas comunes y de los pequeños gestos que componen una estructura social: paso de una Historia de las gestas a una Historia de las costumbres, en las que los protagonistas han dejado de ser los seres singulares, con valor colectivo, para serlo el conjunto de los seres cotidianos, con valor privado; todo ello, antes de substituir la Historia por la Sociología. Al *héroe* público lo ha sustituido no el *antihéroe,* sino el *hombre normal,* el individuo miembro de una sociedad.

Aunando las dos reflexiones que preceden –el modo de conocer que tenemos y el objeto humano de nuestro conocimiento–, en estricta pureza epistemológica, parece correcto afirmar lo siguiente:

— *La narración en tercera persona pertenece al ámbito del héroe público, en su gesta exterior:* cualquiera puede contarnos las gestas o fechorías de Napoleón y de Franco; la narración en tercera persona pertenece, pues, al campo de la narración épica y de sus aledaños –novela histórica, leyenda, cuento popular...
— *La primera persona pertenece, en cambio, al ámbito del hombre cotidiano, con su tragedia interior y doméstica;* y sólo Napoleón o Franco nos hubieran podido contar las tragedias, con voz autobiográfica, los pequeños conflictos que como seres humanos han vivido en su conciencia y en su hogar.
— *La tercera persona podría ser adoptada por una narración que, pretendiendo contarnos la vida de unos personajes privados, se mantuviera en su exterioridad fenomenológica,* sin la pretensión de ofrecernos detalles o interpretaciones que sólo se pueden conocer desde el interior de la propia conciencia. A esta visión obedecen algunas tendencias de la novela objetiva –de

Flaubert al *Nouveau Roman,* pasando por Dos Passos, Sarrante y algunos textos de Cela.

— El uso de la tercera persona en otros casos puede ser un abuso epistemológico que cae en *las incongruencias del narrador omnisciente que se cree capaz de ocupar la plaza dejada vacante por Dios;* es el caso de la narración realista del XIX, cuando no trabaja la verosimilitud multiplicando los puntos de vista.

Desde el punto de vista epistemológico, los conflictos internos del Dr. Jekyll sólo pueden ser narrados en primera persona: nos los cuenta él mismo o nos los cuenta el Dr. Lanyon, al que él se los ha referido. Las andanzas externas de Mr. Utterson acerca de sus pesquisas sobre el Doctor sí pueden ser narradas en tercera persona. Lo mismo ocurre con la noche de bodas de Juanito y Jacinta en el hotel de Sevilla: sólo podemos saber lo que allí ha pasado gracias a lo que tanto él como ella cuentan; las personas beneficiadas con su relato podrán, a su vez, referir lo ocurrido si ellos se lo han contado. Desde el punto de vista epistemológico, contarla en tercera persona, sin estos gestos intermediarios, o sin que sean ellos mismos los que nos cuenten su aventura interior, es una transgresión que instala la ficción en la irrealidad de un *voyeur* extramundano. El devenir social y económico de los Santa Cruz y de los Arnáiz sí puede sernos referido en tercera persona, pues todo Madrid lo conoce.

El uso de la primera persona, contrariamente a lo que se piensa, no es un asunto de romanticismo autobiográfico o de impericia narrativa; es un problema de verosimilitud realista, desde el momento en que la narración, abandonando la conciencia épica antigua, se instala en la conciencia autobiográfica de la modernidad: cuando la narración, en vez de gestas, nos cuenta biografías: es la gran diferencia entre *El Quijote* y *El Lazarillo de Tormes* (y la mayor modernidad del segundo, en este aspecto, cuya herencia nos lleva a la novela realista moderna, pasando por la falsa picaresca burguesa del siglo XVIII: *Gil Blas de Santillana, El campesino advenedizo, Tom Jones* y *Moll Flanders).* La primera persona el la voz de la modernidad narrativa.

El uso de la tercera persona no siempre es un asunto de realismo; cuando se sale de la novela histórica, se instala en una contradicción que el narrador omnisciente tiene que resolver de múltiples maneras, si quiere darle verosimilitud a su relato.

No creemos que el uso de la segunda persona (empleada por algunos narradores modernos, M. Butor en particular) tenga ninguna incidencia sobre el problema que nos ocupa, en lo relativo a la relación que la ficción mantiene con la realidad; creemos que es sim-

plemente un artificio estético, destinado a acrecentar la implicación del lector en la historia que está leyendo; unas veces haciéndole creer que es él el que está dando los pasos que da el héroe, otras haciéndole creer que es él el auténtico, o único espectador de esos pasos; se trata una contribución más al espejismo protagonista del lector.

1. *La primera persona*

Un yo cuenta lo que ha vivido, visto o imaginado, sin pretender ir más allá de su propia experiencia. Esto le confiere al relato su *relativismo realista*: parece decirnos, no presento ni *el* mundo ni *la* vida; ofrezco, simplemente rebanadas de *mi* mundo y de *mi* vida y del mundo en que me ha tocado vivir. Desde esta perspectiva, puede fijarse en su dimensión más externa y social –y tenemos toda la novela picaresca del siglo XVI al XVIII, sobre todo en España, Inglaterra y Francia–, o fijarse en su dimensión más interna y psicológica –y tenemos toda la novela epistolar del XVIII, la novela autobiográfica del romanticismo, sobre todo en Inglaterra, Francia y Alemania y gran parte de la novela del XX.

La primera persona, como garantía de verosimilitud, puede ser empleada con múltiples funciones en los diferentes subgéneros que nada tienen que ver con el espacio autobiográfico:

— Novela fantástica: *Frankenstein, El extraño caso del Dr. Jekyll, Drácula...*
— Novela policiaca: *Los asesinatos de la calle Morgue*, de Poe; *El crimen de Sintra*, de Eça de Queiroz...
— Novela de clara resonancia social: *Doctor Glass*, de Söderberg; *Demian*, de Hesse...
— Novela dialogada de corte filosófico: *Viaje Sentimental*, de Stern; *El sobrino de Rameau, Jacobo el fatalista y su amo*, de Diderot...
— Novela autobiográfica o supuestamente autobiográfica –en sus diferentes manifestaciones–: *Justine*, de Sade; *Werther*, de Goethe; *Adolphe*, de Benjamin Constant; *El Inmoralista*, de Gide; *Corinne*, de Mme. de Staël; *Tranvía a la Malvarrosa*, de M. Vicent...
— Novela de memorias: la obra del abate Prévost; *En busca del tiempo perdido*, de Proust.
— Novela histórica: *Memorias de Adriano*, de Yourcenar; *El nombre de la rosa*, de U. Eco.

No es, pues, el tono intimista o sentimental lo que justifica su empleo, sino la capacidad que tiene, por un lado, para acceder allí donde sólo se puede acceder mediante la introspección y, por otro, para hablar con la humildad relativista que la conciencia moderna se exige a sí misma, cuando quiere tratar la realidad. Por ello, uno de los mejores aciertos de la instancia narrativa de la modernidad lo constituye, en el siglo que inicia su apogeo, el XVIII, *la novela epistolar polifónica* francesa e inglesa, en la que varios narradores cruzan sus cartas, tejiendo una estructura narrativa que, siempre en primera persona, presenta una visión de la realidad y de los acontecimientos fragmentada y contrapuesta, que hace imposible cualquier reducción de los acontecimientos y de las personas a una idealidad abstracta y única, capaz de significar en una sola dirección.

2. *La tercera persona*

La tercera persona ocupa durante el siglo XIX una hegemonía que le viene dada gracias a una équivoco histórico, muy bien aprovechado por dos circunstancias ideológicas y estéticas diferentes, no tan contradictorias como pudiera parecer.

El equívoco lo proporciona el salto que da la narrativa del XVIII y del primer romanticismo, casi siempre en primera persona, a la narrativa del realismo romántico, gracias a *la bisagra de la novela histórica*: W. Scott, A. de Vigny, V. Hugo y el primer Balzac. La novela histórica recuperó, como era lógico, al héroe público, autor de gestas exteriores, con proyección sobre la colectividad: el uso de la tercera persona era, por consiguiente, necesario.

Por otro lado, la conciencia histórica y social que se instala en Europa con el Segundo Romanticismo, exige de la escritura una aparente objetividad que la narración autobiográfica del Primer Romanticismo, con su subjetivismo, parecía haberle quitado; este hecho será aprovechado, como reacción generacional, por el Realismo incipiente –Stendhal, Balzac, Dickens–, en su afán por presentar una sociedad cuya realidad está allende la insularidad de los individuos que la componen: el ser doméstico, en tanto que miembro de una sociedad es, incluso en su insignificancia, un ser público; como tal, es su comportamiento social el que interesa a unos autores que empiezan a considerarse estudiosos y testigos (o notarios), en la ficción, de los modos y costumbres de dicha sociedad.

A esta circunstancia se añade el hecho de que, por primera vez en la Historia, el hombre se cree con capacidad para ocupar la pla-

za del Creador. El narrador realista, Balzac en particular, debido tal vez a una mitomanía patológica, se cree con capacidad para ponerse en el centro de un microcosmos generado y fundamentado por el único poder de su observación y de su imaginación.

Dejando de lado los aspectos históricos y metafísicos del problema (que no deben olvidarse, pues falsificaríamos el alcance del acto creador de la modernidad post-romántica), nos interesa ahora poner de manifiesto los conflictos que este punto de vista genera, pues estos conflictos van a provocar el uso de toda una serie de técnicas narrativas, con vistas a poder dar la impresión de *realidad* o *verdad*; técnicas que es preciso desvelar en nuestra lectura, pues nos ayudarán a captar el alcance realista del texto o, en cualquier caso, a captar *el efecto realista:*

— Situar el relato en el interior, casi velado, de una voz en primera persona que ha asistido, aunque de lejos, a los acontecimientos.
— Focalizar el relato, en diferentes momentos delicados, gracias a la mirada y a la palabra de los personajes que abandonan su condición de seres de novela –referidos– y se ponen a mirar y a hablar como si se tratara de personajes de teatro; esta técnica puede llevar a hacer hablar durante un largo periodo a uno de ellos, en primera persona, mediante discursos, conferencias, sermones... transcritos en su totalidad o fragmentariamente (se abandona la diégesis narrativa y se adopta la mímesis teatral).
— Referir las palabras de los personajes, siguiendo el uso de lo que se ha dado en llamar el estilo libre directo o indirecto.
— Interiorizar el relato mediante los soliloquios íntimos, de los que habla Galdós, o los monólogos interiores, tal como los empleará y definirá por primera vez Édouard Dujardin, y sacralizará Joyce.
— Introducir en la narración fragmentos autobiográficos, gracias a la inclusión de textos sacados de un diario, de cartas recibidas por los personajes –técnica, ésta, que tan bien maneja J. J. Millás *(Volver a casa, La soledad era eso)*...

Todo un conjunto de artificios narrativos que tienen un objetivo único: arrebatarle al narrador una visión omnisciente, de la que se había apropiado, y devolver a la palabra narrativa una relatividad epistemológica con el uso de la primera persona, la única de naturaleza estrictamente humana.

2.2.2. El narrador y su narración

Lo propio de todo narrador popular, que narra un acontecimiento que finge haber presenciado de cerca, lo propio de cualquier persona que cuenta a su compañero sus aventuras o desventuras del fin de semana, es implicarse en su narración hasta el punto de crear la sensación de lo vivido: su objetivo es convertir la historia que cuenta en *su historia*. Para ello no le faltan recursos estilísticos elaborados a lo largo de siglos por la conversación diaria, la narración popular y la culta. Esta implicación busca un efecto de verosimilitud que no rechaza ningún narrador, sea cual sea la focalización que adopte, excepto si pretende acceder a ese terreno de nadie, que en otra ocasión he llamado *el realismo objetivo*, buscado por Flaubert y alguno de sus contemporáneos.

La objetividad es una marca del lenguaje científico; no lo es del lenguaje común, ni por consiguiente del lenguaje narrativo. De ahí la lucha de algunos escritores realistas entre su naturaleza de cuentistas natos y su voluntad de prestar atención a las tendencias de una época marcada por el positivismo. La objetividad es una marca de la descripción científica; no lo es de la aprehensión de la realidad y de la verdad que, descartando presupuestos ónticos, siempre es *una realidad implicada en la historia de los sujetos*. La voluntad de captar objetivamente la realidad, fuera de esos presupuestos, obedece siempre a un idealismo que tiene como base determinados principios ideológicos. Si dejamos de atender al concepto de realidad en sí, la realidad es siempre una experiencia subjetiva cuya validez ética no queda empañada por la implicación del sujeto que la capta y la dice, siempre que éste se instale en la relatividad de su experiencia.

En la lectura crítica tendremos que buscar las marcas de esta implicación y la comprobación de la ausencia de estas marcas, cuando esa carencia se haga sensible; ambos hechos son igualmente significativos de una actitud del escritor frente a la realidad.

A) El compromiso enunciativo del narrador

Debemos contemplar dos niveles a la hora de analizar este compromiso:

— Cuando recae sobre el yo-autor, convertido en narrador que se sitúa fuera de la historia que nos cuenta.
— Cuando recae sobre uno de los personajes convertido en narrador, en el interior de la historia narrada.

Los mecanismos de implicación pueden ser los mismos en ambos casos; el efecto estético, emocional, sobre el lector podrá también ser idéntico; podrá ser idéntico, incluso el alcance simbólico de la visión o ensoñación del mundo que emerge a lo largo de este proceso; no así el resultado interpretativo que tome como punto de referencia el compromiso ideológico o existencial del yo-autor, respecto del momento histórico que le ha tocado vivir, asumir o subvertir.

Veámoslo en las novelas que analizaremos a continuación. Stevenson está aparentemente ausente de su relato –si se puede llamar ausencia el modo tan peculiar que tiene de organizarlo; sólo delata su presencia directa *la cita* que pone como exordio antes de iniciar su novela: "Malo es desatar los lazos que, por decreto de Dios, unen...". Estos versos constituyen ya un enjuiciamiento ético de cuanto va a ocurrir y son, como dijimos en el apartado anterior, una pauta de lectura que el autor le sugiere al lector. El calificativo del título, *extraño* caso, también indica un enjuiciamiento de la materia narrativa que se nos ofrece. Las narraciones de los Drs. Jekyll y Lanyon desvelan, sin embargo, una implicación patética que hace aún más evidente el distanciamiento y el posible juicio crítico que pueda proyectar sobre el texto la sombra ausente de Stevenson.

Chateaubriand, jugando con el artificio de la falsa novela autobiográfica, en la que el protagonista lleva uno de sus nombres de pila, René, se implica hasta el fondo de la narración, en la medida en que aceptemos esa problemática identificación inevitable. En cualquier caso, René, como narrador de su propia historia se implica en el devenir de su texto confiriéndole con un tono elegiaco que lo convierte, a menudo, en un auténtico poema en prosa –o en el pórtico de una nueva narrativa: *la novela de la aventura interior.*

Galdós, narrador nato, no está ausente de su texto ni un solo momento, dándonos con cada una de sus intromisiones la sensación inmediata de lo vivido y, sobre todo, la sensación de dominar todos los hilos de su narración.

Umberto Eco se complica la vida y se la complica al narrador, desde los prolegómenos de su novela, creando una duda metódica, y metodológicamente bien urdida, acerca de los orígenes de la historia que nos va a contar: problemas de manuscrito, dudas de filólogo que luego implicarán, en otro nivel, a los personajes de ficción, Adso y Guillermo.

La implicación enunciativa, ya sea la del *autor-narrador*, ya sea la del *personaje-narrador*, puede adoptar cinco grandes modalidades, cada una con sus recursos estilísticos propios:

1. *La implicación épica*, en la que el narrador, adoptando el devenir de los protagonistas o su propio devenir, magnifica su experiencia, con su discurso entusiasta y enfático;
2. *La implicación elegíaca*, en la que el narrador adopta el devenir, habitualmente doloroso, de los personajes, y los acompaña con su discurso emotivo y paroxístico;
3. *La implicación irónica*, en la que el narrador se distancia del devenir, aunque doloroso, de los personajes, y devalúa su experiencia, con su discurso racional, llano o despectivo;
4. *La implicación crítica*, en la que el narrador, distanciándose del devenir de sus personajes, analiza, enjuicia, juzga sus experiencias, con su discurso analítico y técnico, que va tejiendo una teoría sobre la vida y el hombre;
5. *La implicación metadiscursiva*, en la que el narrador va despunteando su narración con reflexiones o acotaciones relativas a la marcha de su propio discurso, del sistema lingüístico o narrativo, en general, o le va haciendo guiños al lector, indicándole ciertas pautas de lectura.

Dejamos de lado la *implicación temática*, cuyas marcas sólo aparecen en el nivel del análisis profundo del texto: catalizadores permanentes de la ensoñación de la materia, manifestados en metáforas, adjetivación y otras marcas semánticas obsesivas, etc., repetidas a lo largo de la novela, y que pasan de una novela a otra del mismo autor, remitiéndonos a obsesiones o conflictos del yo-autor –lo estudiaremos en el apartado siguiente, "El narrador y su historia".

Estas implicaciones las encontramos, en mayor o en menor medida, en todos los textos narrativos, siendo su ausencia una marca de época y de voluntad realista, propia del positivismo decimonónico.

Una novela como *El nombre de la rosa*, por su condición de *metanovela* en el doble sentido de la palabra: *novela de novelas* y *novela sobre la novela*, lleva las marcas de esta implicación a un alto nivel, apoyándose en dos vectores temáticos y formales que nos remiten directamente al yo-autor, aunque éste haya sido desalojado de la narración, tras el prólogo: esta implicación se sitúa en el eje histórico medievalista y en el eje contemporáneo semiológico.

El primero genera *un discurso erudito* en todos los niveles de la enunciación: datos, fechas, citas, títulos de libros en lengua extranjera, terminología científica, técnica y filosófica exacta, que nos remiten al especialista en literatura y en historia medieval, desde una perspectiva filológica tradicional; se trata del yo-autor, que se ha puesto de manifiesto en su prólogo, como estudioso de la antigüedad medie-

val y de sus manuscritos –capaz de discutir la veracidad o la superchería que se pueden esconder tras el hallazgo de uno de ellos.

El segundo genera *un discurso analítico,* visible gracias a la organización y progresión de los párrafos: se pasa de la descripción de los datos a la acumulación de éstos y a su clasificación; esta clasificación, al constituir microestructuras descriptivas de la realidad, puede sacar a la luz, en juegos de analogías y de equilibrios necesarios para el buen funcionamiento de las estructuras, los elementos que no eran visibles a primera vista, pero que son los que dan su significado último a los textos.

Ahora bien, no hay lectura del signo aislado, y no hay posibilidad de puesta en relación de un signo con otro signo sin un método, sin un modelo cuya estructura podamos aplicar. Por otro lado, no hay interpretación de una estructura sin erudición, sin un saber acerca del mundo: es la erudición la que nos da el referente último de los signos, la que nos remite al mundo en el que éstos significan: las cosas, el deseo, el poder y sus manifestaciones. Los signos siempre se refieren al mundo, y ninguna estructura significa si no remite a un posible referente.

Adso se da cuenta en seguida –incluso cuando ya sabe leer– de que no entiende las conclusiones de Guillermo, pues le falta su referente, que está siempre en el Cosmos y en la Historia. Guillermo, como maestro, se da cuenta también, y por ello orienta su condición de Maestro hacia un doble aprendizaje: le da a Adso *clases de semiótica,* en las que le enseña el arte de la lectura –la puesta en relación de unos signos con otros; y le da al joven discípulo *clases de erudición:* historia de la Iglesia y del Imperio, Filosofía, Botánica, Física, Química... todo aquello que se refiere al mundo y al hombre. De ahí la necesidad de esos largos textos eruditos en la novela; sin ellos no cumpliría su misión: ser una novela sobre la lectura y el lector total.

Estas dos perspectivas marcan todo el proceso enunciativo de la novela y le dan su tono, analítico unas veces, irónico otras, épico de vez en cuando, elegíaco, cuando nos allegamos a los momentos más íntimos o dolorosos del aprendizaje; tanto cuando es novela histórica, como cuando es policiaca, o novela de educación.

B) Narratividad, poeticidad, discursividad y dramaticidad en la novela

La instancia enunciativa primaria de una novela debe ser, como es lógico, la narratividad: *el texto progresa apoyándose en la aparición sucesiva de nuevos personajes, de nuevos acontecimientos, de nuevas fuerzas que llevan al protagonista hacia la realización o hacia la frustra-*

ción de su deseo: hacia la resolución evenemencial de la estructura actancial. El texto se articula sobre bisagras evenemenciales, lo que le confiere su pureza de aventura.

Si esta pureza se da en los textos narrativos primarios –épica, canción de gesta, cuento, leyenda– y en ciertos subgéneros narrativos modernos –novela de aventuras, novela de ciencia ficción, novela policiaca (aunque no siempre, cuando el subgénero adopta la forma autobiográfica[6])–, lo propio de la narración moderna es su contaminación con elementos procedentes de la demás instancias primarias enunciativas –poeticidad y discursividad– o procedentes de la dramaticidad. Esta 'contaminación' le viene dada por la naturaleza misma de la narración, que en ningún momento puede expulsar de su desarrollo las marcas enunciativas de la implicación del narrador en su historia.

Ante los acontecimientos que narra, los espacios que describe y frente a los personajes que presenta, el narrador se implica emocionalmente y asume un lenguaje que intenta decir el más allá de la realidad y de las emociones (poeticidad), o los analiza, enjuicia, critica e intenta explicar en derivas o acotaciones su comportamiento (discursividad) –en vez de dejar que sean sólo los acontecimientos los que hablen y expliquen–; o, en un intento de realismo directo, abandona la narración y enfrenta a unos personajes con otros, *representando teatralmente la realidad,* en gestos, palabras... (mímesis), en vez de *contárnosla* simplemente (diégesis)[7].

Los elementos propios de la poeticidad, de la discursividad y de la dramaticidad aumentan en la novela a medida que nos acercamos al siglo XX, siendo

1. Uno de los signos formales de la paulatina desaparición de las fronteras entre los géneros.
2. Uno de los signos de la interiorización del relato, orientado cada vez más a contarnos "la historia de mis sentimientos y de mis ideas", como dice René, al principio de su *autobiografía,* con lo cual viene a ocupar un espacio reservado hasta ahora al lirismo y al ensayo.
3. Uno de los signos de la novela moderna (excepto durante el periodo del realismo positivista) que tiende a reflexionar sobre sí misma –a convertirse en novela sobre la novela–; aunque este aspecto no es en absoluto específico de la modernidad, contrariamente a lo que se tiende a creer.
4. El signo más evidente de la hegemonía moderna de la novela, que tiende a devorar todos los demás géneros, en función de las tres características anteriormente mencionadas.

Pero la emergencia de estos elementos es también una elección del yo-autor, y ellos son una más de las marcas de su personalidad y de su relación con la realidad a través del lenguaje y de sus artificios.

En función de ello una lectura crítica tiene que analizar la relación que la narratividad mantiene con las otras dos instancias enunciativas primarias y con la dramaticidad, con el fin de poner de manifiesto su naturaleza, y el alcance estético e interpretativo de esta relación. Desde este punto de vista nos encontraremos con:

B.1) Textos de narratividad pura

La progresión avanza en función de *elementos puramente evenemenciales*. Fijaremos las bisagras de esta progresión, poniendo de manifiesto su relación con las fuerzas actanciales, pues son estas bisagras las que orientan el relato en una u otra dirección, en función de la elección de una de las diferentes posibilidades que el conflicto planteado ofrece: *los posibles lógicos del relato*, según C. Bremond.

Este análisis pondrá de manifiesto la articulación simple de segmentos y subsegmentos que se encadenan exclusivamente desde la lógica de los acontecimientos –como veremos de manera especial en *El extraño caso...*

B.2) Textos de narratividad implicada

En poeticidad, discursividad y dramaticidad; la implicación es unas veces simple; otras se dan cita en la novela las tres modalidades enunciativas primarias.

a) Narratividad y poeticidad

La poeticidad como instancia primaria sitúa el lenguaje frente a la realidad desde una dimensión paroxística que pretende decir el más allá del sentimiento, con un lenguaje adjetival y adverbial y con una prosodia que consigue situar la expresión en ese más allá en el que nos faltan habitualmente las palabras para decir nuestra emoción; también pretende decir el más allá de la realidad (la cara oculta de ésta) con un empleo de la semántica que, gracias a la metáfora y sus diferentes ampliaciones, transgrede la relación que las palabras comunes mantienen con los objetos y conceptos a los que habitualmente se refieren.

La narración de acontecimientos comunes no tiene por qué recurrir a la poeticidad para expresarlos *tal como son*; los autores del rea-

lismo objetivo aceptarían sin pestañear esta última afirmación, y así, Proust puede afirmar que no existe ni una metáfora digna de ese nombre (si es que existe alguna) en la obra de Flaubert: desde su punto de vista no es necesario –y ello constituye la grandeza objetiva de su estilo como significante de una sociedad vulgar, común.

Esta actitud estilística no es posible si el narrador se enfrenta con hechos extraordinarios, ya sea porque nos sitúan a los personajes en un más allá mítico (y sabemos que el mito se articula siempre sobre elementos arquetípicos y simbólicos que son las matrices antropológicas de la metáfora) o en un más allá interior del personaje, en busca de una identidad que siempre se cree única; para descubrir, recrear esa identidad, el narrador se ve obligado a construir un paisaje interior en el que ensoñación y palabra parten a la búsqueda de imágenes singulares que sólo pueden hallarse con el empleo sistemático de un paroxismo prosódico y semántico:

— *Inflación emocional* que se apodera de los acontecimientos,
— *Inflación imaginaria* que transgrede la verosimilitud de las acciones,
— *Inflación de la memoria* que se apodera del hilo conductor del relato, con lo que cae en los desórdenes afectivos que le son propios,
— *Inflación simbólica* de una realidad común, transcendida hacia un más allá de difícil definición, que encuentra su modo de aprehensión en las correspondencias secretas de los personajes con sus semejantes o con el mundo material, etc., que sólo un lenguaje metafórico es capaz de sugerir.

Todas estas *agresiones* del nivel evenemencial del relato pueden sumergirlo en poeticidad, hasta que el hilo narrativo se convierta en secundario, como es el caso en algunas narraciones románticas y posteriores al naturalismo.

Tendremos que buscar entonces la especificidad de ese texto, que sigue siendo narrativo pero en el que la progresión evenemencial se encuentra condicionada por:

1. *Las derivas analógicas*, cuando se trata de la descripción de cuerpos, objetos, paisajes; cuando se trata del análisis o de la expresión de sentimientos –odios, temores, pasiones– poniendo en entredicho la economía narrativa: derivas que encontramos, contrariamente a lo cabría esperar, en toda la novela realista (en especial en el naturalismo de Zola).

2. *La progresión analógica* del relato que ya no avanza apoyándose sólo en bisagras evenemenciales sino en *bisagras semánticas* (palabras que abren las compuertas de la memoria y llevan al narrador a abandonar lo que estaba contando para narrar o evocar los acontecimientos que esta palabra le ha sugerido) y en *bisagras analógicas* (objetos que despiertan el recuerdo de otros objetos y las emociones que provocaron en el personaje orientando el relato en una nueva dirección).

   Tanto las bisagras semánticas como las analógicas dejan en un segundo plano el nivel evenemencial de la narración y la llevan hacia espacios en los que los acontecimientos externos –la historia que se nos cuenta– dejan de ser lo primordial. En *Cómo se analiza una novela,* puse de manifiesto cómo *El hombre de los santos,* de Fernández Santos progresa sobre bisagras semánticas; en *Para leer a Proust,* analicé cómo todo "Un amour de Swann" tiene como apoyatura *narrativa* las bisagras analógicas que emergen de la ensoñación del mundo de la pintura y del mundo de la música.
3. *La función actancial de la poeticidad* que permite que el autor nos presente a los personajes y sus ámbitos no sólo según la objetividad física o psicológica de sus rasgos, sino en función de elementos analógicos –míticos, simbólicos y metafóricos– que los sitúan en un más allá de la realidad histórica: el laboratorio del Dr. Jekyll es, en herencia simbólica para el lector, la sala de disección de Frankenstein; Julien Sorel, en *Rojo y Negro,* nace bajo la advocación de Napoleón, pertenece al mundo del águila imperial y lleva las marcas tanto de Ganímedes como de Prometeo; el tío Grandet, en *Eugénie Grandet,* queda metonimizado simbólicamente en el lobanillo que tiene en la nariz y que se le hincha y enciende, como un farol, cada vez que huele un dinero a distancia; Ángel Guerra no puede liberarse de su determinismo pictórico y arquitectónico toledano: es uno de esos santos extraviados y uno de esos nobles idiotas que aparecen en los pórticos de su catedral y en las pinturas del Greco.
4. *La función narratológica y actancial del monólogo interior,* verdadero poema en prosa, fruto de la introspección o el delirio, que arrastra el relato en el flujo irracional de la conciencia: derivas analógicas, emocionales o inconsecuentes, de los acontecimientos, que el narrador hace brotar del sueño, la locura y la embriaguez, y que sitúan tanto la historia como al personaje en los pórticos del subconsciente (desde los soli-

loquios íntimos de algunos personajes románticos y realistas –en Stendhal y Galdós– hasta la narrativa más moderna).

b) Narratividad y discursividad

Ningún texto plantea mejor que *Una habitación propia* de V. Woolf la relación existente entre narratividad y discursividad; no sólo ya por la estructuración misma del texto (narración y ensayo entretejidos de manera indisoluble), sino por el tema planteado que da origen al nacimiento del texto: se trata de narrar cómo se prepara una conferencia de difícil preparación. Pero no es el nivel evenemencial el que plantea la dificultad, sino la esencia misma de la relación del escritor con su trabajo: el problema planteado por la relación entre novela y mujer no es un problema formal; no es ni siquiera un problema estilístico; es, ante todo, un problema de estructura social: la relación de la mujer con el mundo determina la posibilidad, la naturaleza y el modo de ser novelista-mujer.

Pero si le quitamos al texto de Woolf su dimensión feminista, podemos extrapolar la situación de la mujer a la de cualquier novelista, en la medida en que, quiera o no quiera el yo-autor, la novela plantea, mejor que cualquier otro género, la relación problemática entre la ficción proyectada e inventada por el deseo individual y la realidad impuesta por la presencia colectiva: *la función referencial* que Todorov le atribuye a la novela, como rasgo último, es decir definitivo, de su naturaleza literaria, cobra aquí todo su alcance ideológico. La elección del entronque social del héroe es, a ese respecto, aleccionadora: la novela occidental evoluciona en su paso *del héroe guerrero al personaje insignificante,* transitando, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, los espacios del noble, del aventurero, del preceptor, del escritor, del profesor, del artista, del periodista, del obrero... Con un predominio cada vez más fuerte de personajes marginales (mujer, joven, personaje proscrito) que asumen, de manera cada vez más problemática, las estructuras sociales y existenciales en las que el escritor puede ver reflejadas tanto su situación en el mundo como la idea que tiene de un poder establecido que no quiere asumir.

La emergencia de la discursividad en la novela va pareja de la importancia que cobra la función epistemológica en el discurso de ficción y, tras la herencia del *Quijote* y del *Lazarillo,* la novela del siglo XVIII, primero en Inglaterra y luego en Francia, da a este respecto un salto definitivo: es la gran lección de Defoë, Fielding, Stern, Richardson, verdaderos inventores de la novela realista moderna; es

la gran lección de Diderot, al convirtir su novela –en especial *Jacobo el Fatalista y su amo*– en un artefacto epistemológico, puesto al servicio del conocimiento de la realidad y, sobre todo, de la deconstrucción del discurso establecido.

Los niveles en los que emerge esta presencia los podemos encontrar en:

1. *La dimensión alegórica o ejemplar* que alcanza la organización del discurso narrativo, como desarrollo de algún concepto, de alguna hipótesis, formulada por algún personaje, por alguna intromisión del narrador o por algún elemento intertextual. La novela funciona entonces a modo de *fábula,* de *exemplum* o de gran *desarrollo alegórico,* como el discurso de los predicadores y de los moralistas, al final de ciertas demostraciones demasiado abstractas.

   ¿No es *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* un *exemplum* que viene a ilustrar los versos premonitorios que encabezan la narración: la transgresión de la unidad del ser, querida por Dios, acaba siempre en catástrofe? ¿No es *René* un *exemplum* que sirve para ilustrar y desmentir y, paradójicamente, para incitar a la imitación del vicio histórico que se denuncia en el capítulo de "El Genio del Cristianismo" que sirve de prólogo a la novela: la melancolía estéril de la pasión sin objeto? ¿No es *Fortunata y Jacinta* el *exemplum,* todo lo enorme que se quiera, de la visión naturalista de la sociedad decimonónica, en la que el pueblo –natural– produce para que la clase social alta –artificial– disfrute con los bienes producidos por un colectivo al que ya se le está llamando proletariado (debido a su gran prole) –y las intromisiones del narrador nos lo están recordando en cada momento?
2. *Las digresiones del narrador,* que en algunos casos pueden alcanzar dimensiones respetables, como en Diderot, Alan Poe, Balzac, Galdós, Pardo Bazán y tantos otros narradores no atentos al efecto realista objetivo; digresiones que nos llevan a niveles conceptuales o abstractos de los temas evocados de manera narrativa por la acción: políticos, religiosos, existenciales -amor, sexo muerte, etc.–. En tono humorístico, pero lleno de acotaciones discursivas cuyo alcance ideológico es evidente, el protagonista narrador de *Un yankee en la corte del rey Arturo* va desgranando todo un programa de higiene física y psíquica, aplicable al mundo de la caballería, en su "esfuerzo por civilizar y elevar la nación" (cap. XVI).

3. *Las digresiones de los personajes*, que no siempre toman la palabra para acrecentar el efecto realista de la acción sino que, en ocasiones, se convierten en verdaderos instrumentos del discurso dominante –o del discurso que el yo-autor quiere comunicar como suyo: M. Hommais, en *Madame Bovary*, el día de los comicios agrícolas, pronuncia el discurso tecnócrata propio del falso cientificismo decimonónico que horrorizaba a Flaubert; pero, el Dr. Benassis, en *El médico rural*, es el portavoz, durante una cena, de todas las ideas políticas de Balzac, y pronuncia un discurso que es un ideario sobre el Estado, la Iglesia y la Educación, cuyas ideas esenciales el autor de la *Comedia Humana* remitió a la Asamblea Francesa; cada una de las intervenciones de Dupin, en *Los asesinatos de la calle Morgue*, contienen elementos discursivos acerca de los modos de conocer los mecanismos de la mente; este procedimiento es muy común a las intervenciones de los detectives de la novela policiaca sajona, y por otro lado se integra perfectamente en las preocupaciones psicojurídicas de Poe.
4. *Las intromisiones del narrador*, que distinguimos de sus digresiones, debido a la brevedad y a la intencionalidad de éstas: si en la digresión se busca una argumentación más o menos extensa, más o menos organizada lógicamente, las intromisiones son pinceladas, apuntes, sentencias o simples adjetivos o calificativos que el narrador va desgranado según da entrada a sus personajes o los despide y según introduce su propias palabras en los diálogos. Hay narradores que no se contentan con decir: *y dijo, y continuó diciendo, a lo que replicó*... sino que enjuician esas presencias y esos gestos y esas palabras. Otras veces, lo que hacen es enjuiciar su propia labor como narrador.

En *Cómo se analiza una novela* estudiamos las continuas intromisiones de Galdós en *Fortunata y Jacinta*, en las que se condensa la ideología del autor.

Incluso en novelistas muy jóvenes, poco dados a estas digresiones, encontramos ese yo salpicando con sus juicios la narratividad. Juan Salabert, en su primera novela, pespuntea con intromisiones uno de sus párrafos que empieza así:

> Le dije, sin creérmelo, por supuesto, que ahí era posible imaginarse en alta mar. *Pero nadie puede trasmitirle a otro las señales de sus sueños, los buenos y los malos*, pensé. Salvo el reconocimiento, eso... Y era igual que si ella fuera absorbiendo mis

palabras, *esa nadería confusa de signos que escogemos para irnos intrincando y arguyendo* (p. 71).

5. *Los diálogos entre los personajes.* La novela moderna es, desde *El Quijote*, un auténtico ateneo de la modernidad, en la que se discute de todo, de lo divino y de lo humano. Si importante es el efecto realista que produce el diálogo, no lo es menos su valor como elemento argumentativo inmerso en la narratividad. No hace falta asistir a las eternas discusiones de Don Quijote y Sancho, de Jacobo y su amo, de Mr. Utterson y Mr. Enfield para darse cuenta del valor que tiene el diálogo como elemento que rompe el devenir de la narratividad en la novela, y de cómo ésta se convierte en sátira moderna, en la que cabe todo tipo de escritura.

   Una lectura crítica debe trazar con precisión:

   — Cuándo el diálogo (y cualquier elemento discursivo) contribuye a dar verosimilitud, agilidad, espesor humano, cuándo contribuye, en definitiva a crear la sensación de microcosmos, a la que aspira toda novela.
   — Cuándo es un elemento ajeno a la narración que, adoptando el espacio de la estructura narrativa y sirviéndose de ella, le impone al lector un discurso teórico de difícil lectura, pero que se aprovecha de la vitalidad que proporciona la acción narrada.

c) Narratividad y dramaticidad

Desde los inicios de la poética occidental, narratividad[8] y teatralidad[9] –diégesis y mímesis– han sido vistas como realidades antagónicas, al menos en lo que se refiere a la forma de recrear la realidad de la vida y de los sueños gracias a la escritura. Por ello hemos elegido el término *dramaticidad*, menos implicado en esa oposición, pues lo mismo puede designar la tensión que rige la evolución de los conflictos actanciales de la acción *referida* por la narración que los conflictos de la acción *presentada*, en carne y palabra, por el teatro.

En su organización tradicional, la novela, debido a su naturaleza misma (acción que se nos cuenta), puede dilatarse a lo largo de una vida, de unos años, meses o días; la obra teatral, también debido a su condición misma (acción que se hace presente ante unos espectadores), se ve obligada a concentrarse en unas cuantas horas

o, si se dilata en un tiempo superior, selecciona a lo largo de ese tiempo *unos cuantos momentos en los que concentra la tensión del drama.*

Presente en una estructura narrativa, este gesto de concentración dramática puede producir un *efecto de dramaticidad* cercana a la teatral: momentos de ansiedad profunda de un personaje, momentos de enfrentamiento violento de dos o más personajes, momentos de fusión emocional... en los que sus presencias físicas y su palabra invaden el texto, *que deja de ser narración...*

Parece lógico que la novela adopte entonces las formas más aparentes del texto teatral:

— Soliloquios íntimos o monólogos interiores.
— Diálogos que, en algunos narradores, pueden llegar a tener la vivacidad de un cruce de espadas (en Zola, en Galdós, en Sánchez Ferlosio, en Faulkner...).
— Supresión de las marcas externas de la narratividad: acción referida, descripción... (hasta convertir la narración en un guión teatral, en muchos momentos de Zola); el narrador queda ahí, y no siempre, como el apuntador que sólo sirve para dar entrada a los personajes, si éstos se olvidan de su texto.
— Predominio del diálogo, quedando reducida la narración a simples acotaciones teatrales (como en muchos textos de Galdós).
— Aceleración, al menos momentánea, en la resolución del conflicto, que, llegado a un clímax, estalla, dando entrada a un momento de tranquilidad en la acción, aprovechado para recuperar la instancia narrativa o descriptiva.

La novela moderna, como género narrativo mestizo, nace en la intersección equilibrada de las tres instancias enunciativas primarias y se apoya en la dramaticidad para recrear ese microcosmos global y cerrado que es su sueño. La naturaleza y los modos de este mestizaje son pruebas de maestría narrativa, pero son también indicadores de la presencia del yo-autor que selecciona sus modalidades enunciativas y las combina con vistas a producir un efecto final.

2.2.3. El narrador y su historia

Hemos visto en el apartado anterior el modo que tiene el narrador de implicarse en *la organización formal de su relato*; vamos a ver

ahora cómo se implica en *la materia narrativa* que sirve de base a dicha organización.

A) La materia narrativa: la función mimética de la diégesis

Entendemos por *materia narrativa* todos los elementos –anecdóticos, ideológicos, simbólicos, metadiscursivos– que contribuyen a darle un cuerpo substancial a la novela, sea cual sea su organización formal y procedan de donde procedan: experiencia personal del autor –consciente o inconsciente, existencial o cultural–, historia y estructura social, fuentes antropológicas –mitos, símbolos, arquetipos–, datos tomados de lecturas y del conocimiento de las demás artes, etc.

En *Cómo se analiza una novela*, llamábamos Realidad simbólica (R. 2), siguiendo en ello a J. Piaget, a la reelaboración personal de la Realidad (R. 1), llevada a cabo por la conciencia y el inconsciente, gracias a la percepción, el razonamiento y la simbolización de todos los materiales adquiridos; y Realidad textual (R. 3), al producto resultante de la dialéctica entre la Realidad simbólica y los condicionantes (arquetípicos, temáticos, formales y lingüísticos) de la escritura. En función de ello, describíamos el acto de lectura interpretativa como un intento de aprehender en el texto,

1. *La emergencia de la Realidad simbólica*, es decir, de esa reelaboración imaginaria primero y luego textual que el escritor lleva a cabo, partiendo de elementos procedentes del Cosmos y de la Historia, y que J. P. Richard *llama universo imaginario, paisaje interior, geografía mágica...* de cada autor.
2. *La emergencia de la Realidad 1* –que nunca captamos como un *en sí*, sino como una acumulación de interpretaciones acumuladas por los hombres, sobre los seres y las cosas, a lo largo de los diferentes momentos culturales, y las ruinas que nos quedan de aquéllas; acumulación que se fija, en determinados momentos, de determinado modo, en estructuras sociales e ideológicas dominantes.

Esta división nos ofrecía dos campos de interpretación*: la interpretación con referente en la Realidad 1*, ideológica, sociológica, histórica y, en definitiva, racional y colectiva, y *la interpretación con referente en la Realidad 2*, existencial, ontológica –personal y simbólica–. Campos que, con los diferentes apartados que ofrecían nuestros

esquemas, eran de gran rentabilidad a la hora de llevar a cabo ejercicios parciales de lectura crítica.

Ahora bien, en aquel modelo de lectura, después de haber insistido tan abundantemente en el análisis de la configuración del texto como narración –en su devenir como historia–, sólo la interpretación del conflicto recuperaba el eje sintagmático: *progresión, en temporalidad, de una aventura en la que una estructura actancial determinada se resuelve en positivo o en negativo para el protagonista.* Los restantes aspectos del análisis insistían en la construcción de estructuras más o menos fijas, ligadas a modelos paradigmáticos –sociológicos o simbólicos–, relativos al estructuralismo genético marxista o a la crítica ontológica temática, que eran los puntos ideológicos de referencia del modelo.

Ello nos llevaba a insistir en ecceso en la oposición o en la relación existente entre la mímesis y la diégesis en el texto narrativo; considerados los términos aquí, no en su dimensión formalista aristotélica, sino en su dimensión etimológica:

— En el caso de la mímesis, *imitación, reproducción, recreación de la realidad,* en cualquier tipo de texto; con lo cual la asimilábamos a una voluntad realista: aprehensión de la realidad o voluntad de crear determinado efecto realista.
— En el caso de la diégesis, *alejamiento, subversión imaginaria de la realidad,* también en cualquier tipo de textos; con lo cual la asimilábamos a una voluntad simbólica e imaginaria; si bien nunca veíamos en ella una voluntad irrealizante: negándose la posibilidad de conseguir, incluso mediante textos fantásticos, utópicos o ensimismados en las profundidades del yo, una aprehensión crítica de la realidad.

Estos grados en la voluntad de aprehensión de una realidad (ya sea desde su representación, su subversión, la creación imaginaria de otra realidad o desde la vivencia problemática del yo en un determinado *statu quo*), grados que fueron los que nos llevaron a formular dicha dicotomía interpretativa, quedan asumidos, a nuestro entender, por la visión temático-estructural que ahora proponemos del texto literario, como luego veremos con más precisión: *en el espesor paradigmático de una novela o de un acontecimiento importante en el interior de ésta se dan cita los diferentes elementos realistas o fantásticos, racionales o simbólicos que contribuyen a crear la historia, que es siempre una metáfora o metonimia, directa o invertida, de la realidad.* Nuestro modelo propone ahora analizar la materia narrativa

en su globalidad: en *el espesor paradigmático* que acumula hechos, personas, símbolos y metáforas en torno a un mismo tema y en *el devenir sintagmático* de este espesor, que organiza y resuelve los conflictos de ese tema en una historia, en una narración.

En *Fortunata y Jacinta*, Jacinta vuelve de casa de su hermana Isabel; aquella que se ha convertido, al casarse con un rico, en una Santa Cruz estéril (y este nombre no es insignificante, como no lo es Jacinta, frente a Fortunata) ha estado jugando con los múltiples hijos de su hermana que, como pobre, es madre de una prole numerosa. Al llegar a su casa oye chillidos que salen de una alcantarilla cercana, y le pregunta al portero, qué pasa; éste le dice que son los gatitos de la gata de la imprenta que ha parido por la mañana y que acaban de tirar. Jacinta le ruega a Diosdado (qué nombre, para la ocasión) que los saque de la boca de la alcantarilla; éste lo intenta, pero no puede, y los chillidos son arrastrados hacia las profundidades de la madre tierra por el sumidero, tras una bocanada de agua, negra y violenta. Jacinta vuelve llorando a su casa y su madre política, Barbarita (una casi estéril) le dice que no sea boba: *¡vamos que tomar a los gatitos por niños!*

El pequeño acontecimiento, nos ofrece unos niveles textuales que nos remiten a las esencias más profundas de *Fortunata y Jacinta*: su naturalismo, como aprehensión del gran conflicto ideológico del siglo XIX, en la relación problemática entre el pueblo productor y las clases dominantes que lo explotan:

— *Nivel anecdótico:* una escena realista cualquiera de las calles de Madrid.
— *Nivel actancial:* una puesta en abismo del drama global de Jacinta, la mejor manera de poner de manifiesto la fuerza que mueve su deseo: la voluntad de maternidad –la catálisis temática que organiza toda la novela hacia su fin.
— *Nivel simbólico:* el gato como metáfora doméstica de la fecundidad urbana (en un pueblo, en el pueblo de *El pecado del padre Mouret*, de Zola, esta metáfora nos la ofrecen las conejas de Désirée); el pobre Don Evaristo Feijóo, estéril, también juega con gatos en la novela.
— *Nivel ideológico:* la fecundidad de lo natural, frente a la esterilidad de lo social; y el recurso a la 'divinidad' para remediarlo; pero ni Diosdado puede remediarlo; luego sí lo podrá Doña Guillermina, la napoleona de Dios en la tierra.
— El *nivel intertextual* (que sólo el lector informado es capaz de ver), con el recuerdo de las conejas de Désirée, frente a la

esterilidad de su hermano, Serge Mouret, en esa otra gran metáfora de la Sociedad *versus* la Naturaleza que es la novela de Zola, a la que antes aludíamos.

La lectura de un texto debe llevarnos a buscar su interpretación en la especificidad genérica[10] de éste que, con su organización formal, es la que le da su razón de ser en el interior del campo literario: *es la organización formal de los temas –siempre individual y actualizada–, ya sea en la dimensión poética de los géneros o en la dimensión poética de las figuras de estilo, la que da sentido a los temas –siempre colectivos y repetidos–*. La novela, organización sintagmática de un haz de temas y de conflictos, debe ser leída siempre desde el resultado último de su configuración temporal, histórica. Asentarse en una lectura detenida en estructuras estáticas que no se transcienden a sí mismas en el devenir de la historia, en estructuras redundantes y estancas, cloqueando en una intransitividad paradigmática, no parece admisible; hacerlo entraña, a nuestro entender:

1. *Negarle a la novela su especificidad, que es la de ser historia*, es decir progreso (positivo o negativo) de unos protagonistas insertos en determinadas estructuras actanciales: reducir la novela a un conjunto de elementos temáticos que podemos encontrar, si los privamos de su devenir sintagmático, en cualquier otro texto –poema, ensayo– o en cualquier otra manifestación cultural. Negar los géneros; y negar éstos supone negar la naturaleza específica de la literatura; reducirla a sociología, antropología, psicología, etc. El análisis temático simple, sea cual sea la naturaleza epistemológica de la definición de tema[11], desligado de la inserción de éste en una estructura sintagmática, conlleva siempre el riesgo de acabar en una taxonomía muerta, de conceptos, símbolos y metáforas, a las que, abusivamente, llamaremos paisaje imaginario de un autor o de un siglo, cuando se trata sólo de una naturaleza muerta.
2. *Negarle la capacidad de composición al creador, es decir su libertad para darle una solución, un devenir, a esas estructuras, instalando el hecho literario en el paradigma, en lo preestablecido,* –estructuras antropológicas, históricas, psicológicas.
3. *Primar la estructura sobre la historia, lo que conlleva casi siempre el riesgo de primar la Estructura sobre la Historia,* es decir, negar el devenir de la realidad, negar, al mismo tiempo, la existencia del individuo, como libertad problemática que se manifiesta como acontecimiento en el tiempo.

4. *Primar, en definitiva, la proyección (como repetición especular de lo ya existente) frente al proyecto*, como búsqueda, hacia adelante, de una situación diferente y nueva; negar, pues, la capacidad de invención y de evolución.

B) Instancias narrativas y organización global de El nombre de la rosa

La novela, según nuestro punto de vista, nace gracias al paratexto que lleva por título, "Naturalmente, un manuscrito"; nada nos impide pensar que es la pluma de U. Eco la que escribe; pero nada nos impide pensar, si adoptamos la perspectiva contraria, que es ya un narrador (N.1), que nada tiene que ver con el autor, el que nos introduce de modo tan erudito en la ficción. Pensamos, sin más que es el yo-autor U. Eco el que habla; nada lo desmiente.

Tras la nota erudita, en la que el yo-autor se sitúa frente al manuscrito que dice haberse encontrado, una voz, la de Adso (N. 2), la voz que ha dado origen al manuscrito referido, empieza a contarnos en primera persona "los acontecimientos que se produjeron en la abadía cuyo nombre incluso conviene ahora cubrir con un piadoso manto de silencio, hacia finales del año 1327, cuando el emperador Ludovico Pío entró en Italia para restaurar la dignidad del sacro imperio romano, según los designios del Altísimo..." (p. 18).

A lo largo de la narración, Adso, en un constante esfuerzo por dar verosimilitud histórica –"fiel testimonio"– a su relato, le cederá la palabra a todos los protagonistas, e incluso a los libros que cita, emergiendo en el texto una pluralidad de instancias narrativas, ya sea en primera persona, ya sea en tercera...

Veamos un poco más a fondo cómo se lleva a cabo la integración de esa pluralidad de instancias.

• *Las voces narrativas*

a) EL yo-autor: "... Naturalmente, un manuscrito...". El autor comienza, pues, instalando la instancia narrativa en el terreno de la sospecha: no se trata de una narración que él se haya inventado, sino, según las técnicas que ya vimos en la novela del XVIII y en *Los novios* de Manzoni, del encuentro, por el autor, convertido en editor, de un manuscrito. Ahora bien, la cosa no es tan sencilla. Eco, tiene suficiente habilidad y desfachatez para crear cuantas dudas sean necesarias acerca del origen del texto que vamos a leer. En efecto, dán-

dole al paratexto un ordenamiento cronológico que no tiene, nos encontramos frente a:

1. El "manuscrito de don Adso de Melk", causa de todo el embrollo, cuyo original ha desaparecido.
2. Ese mismo manuscrito "traduit en français d'après l'édition de Dom Mabillon" (el uso de la lengua extranjera en la cita es garantía irónica de seriedad erudita; este procedimiento lo usará en varias ocasiones).
3. Este segundo texto ha ido a parar a sus manos, "gracias a un libro escrito por un tal abate Vallet", calificado de "erudita trouvaille".
4. La "erudita trouvaille" es traducida por el yo-autor: "casi de un tirón la traduje en varios cuadernos procedentes de la Papéterie Joseph Gibert, aquellos en los que tan agradable es escribir con una pluma blanda"; dato técnico y anotación comercial (la papelería existe en París), le dan verosimilitud a la información, y aportan una anotación muy moderna, relativa a la erótica de la escritura.
5. El texto que está copiando desaparece: "así me quedé con una serie de cuadernos manuscritos de mi puño y letra y con un gran vacío en el corazón": el manuscrito se lo ha llevado la persona –mujer, amigo– con la que compartía unos días de descanso en Salzburgo.
6. Una nueva búsqueda del manuscrito en la *Vetera Analecta* de la Biblioteca Sainte Geneviève le lleva a las siguientes conclusiones:

   — Es imposible encontrarlo en las fuentes originarias.
   — Sin embargo, "es inútil decir que esos analecta no contenían ningún manuscrito de Adso o Adson de Melk" (sólo le falta decir *Watson* de Melk...).
   — A pesar de todo, según las búsquedas, "ningún abate Vallet había publicado en las prensas de la Abadía" (sin embargo, su texto existe).
   — "empecé a pensar que me había topado con un texto apócrifo".
   — Entonces, "sólo me quedaban mis notas, de las que empecé a dudar".

7. Nace una sospecha: tal vez se trate de una invención pura de la ensoñación del yo, ligada a la experiencia existencial –la

investigación semiótica en el campo medieval: "Como supe más tarde, al leer el bello libro del Abbé de Bucquoy, también podemos tener visiones de libros aún no escritos".

8. Para sorpresa suya (y del lector), cuando todo parecía perdido, en Buenos Aires encuentra la traducción al castellano del libro de Milo Tamevar, *Del uso de los espejos en el juego de ajedrez*, en el que se pueden leer "abundantes citas del manuscrito de Adso": Valet y Milo habían recibido la misma información por diferentes conductos –luego existía una fuente–.
9. El autor decide presentar el texto del manuscrito de Adso como si fuera auténtico, tras una labor de selección y dejando en latín los textos que así aparecen.

En estas nueve circunstancias que hemos reseñado de manera sintética, existen elementos que nos remiten al yo-autor Umberto Eco y a su quehacer profesional y otros que nos remiten al texto de Adso, lo que convierte el paratexto en una bisagra que une las hojas de un mismo díptico: la verdad de la ficción y la realidad autobiográfica. Veamos unos cuantos:

— El tema central de la búsqueda es un manuscrito y su lectura e interpretación constituye la labor básica del filólogo y el empeño central de las aventuras de Adso y Guillermo –y la labor de todos los monjes de la novela.
— En el interior de la ficción existe una alusión directa a un manuscrito perdido, obra de un monje germánico, como Adso: "–¿Quién lo ha dicho? –Un Monje de tu tierra. Lo escribió en alguna parte, ya no recuerdo dónde. Y tampoco es necesario que alguien encuentre alguna vez el manuscrito" (p. 596); podría darse, sin embargo, que Guillermo se invente su existencia y que las palabras referidas por el supuesto manuscrito sean sus propias palabras, como las de Eco.
— La labor del yo-autor es posible gracias a la "suma plurisecular de conocimientos y de hábitos estilísticos"; y ésa es la principal arma de cualquier hermeneuta, la gran arma, también, de Guillermo y de Adso.
— El texto que finalmente nos ofrece es producto de una superposición de textos fragmentarios, del mismo modo que cualquier libro de erudición, basado en la referencia y en la cita; del mismo modo que lo es el texto de Adso, como vimos.
— El yo-autor tarda diez años en darnos a conocer su hallazgo remodelado; un distanciamiento que recuerda el nacimien-

to de la narración de Adso, que la vive de joven y sólo la escribe, tras largas dudas, de viejo.
— En ambos casos, pero engañosamente, como vimos, "es historia de libros", "tan gloriosamente desvinculada de nuestra época".

Si el texto escrito por Eco, a modo de justificación y presentación del Manuscrito bien pudiera haber sido el texto de un sabio filólogo latinista medieval, también es una puesta en abismo especular –incluso cuando se mete con los franceses, como Adso– de toda la narración que, a renglón seguido, vamos a leer: una partida de ajedrez narrativa, escrita en un juego de espejos.

b) El yo-narrador: una novela de memorias. Delegada la palabra en Adso por el yo-autor, aquél inicia su relato desde la perspectiva regresiva de su memoria, apoyada en los textos fragmentarios que se ha llevado de la biblioteca destruida por las llamas, durante el transcurso de un viaje realizado a las ruinas de la abadía, años más tarde. Estamos, pues, ante un manuscrito que adopta las formas de:

1. *Una novela de memorias, en la que la parte autobiográfica desempeña un triple papel:* Adso es sujeto de algunos acontecimientos esenciales de la historia contada (su aventura sexual); Adso es el ayudante del actor principal de la historia (Guillermo de Baskerville, político delegado del Emperador y policía ocasional); Adso es, finalmente, como discípulo de Guillermo, el *destinatario* de todo el espectáculo que el mundo le va ofreciendo, de la mano de su Maestro, y el destinatario de los discursos teóricos de éste; en este sentido, el texto cobra todo el valor y todas las implicaciones de la escritura autobiográfica, al intentar recrear el espesor de una vida y el espesor de una conciencia.
2. *Una novela de memorias en la que el espectador-narrador desempeña el papel de secretario de la realidad y de la Historia;* Adso se ha convertido en el "discípulo y amanuense" de un protagonista de la Historia, antes de convertirse en su secretario; en este sentido, Adso da testimonio de lo que ha visto, oído, leído... pero, no puede soslayar el imperativo profundo de la interpretación:

> Me dispongo a dejar constancia sobre este pergamino de los hechos asombrosos y terribles que me fue dado presenciar en mi

> juventud, repitiendo verbatim cuanto vi y oí, sin aventurar interpretación alguna, para dejar, en cierto modo, a los que vengan después [...] signos de signos sobre los que puedan ejercer la plegaria del desciframiento (p. 17).

Por otro lado, como buen alemán y como buen discípulo de Guillermo, se pone del lado de la delegación imperial, contra el Papa, "el infame usurpador de Avignon". Su crónica no es objetiva. El momento de la escritura nos sitúa más cerca de las *Memorias de Ultratumba* de Chateaubriand que de las de Saint-Simon: la palabra de Adso nace de la experiencia histórica, pero nace al borde de la muerte, que enmarca su comienzo y su final, y, como tal, cobra valor de oráculo.

• *Adso y su narración*

Veamos ahora cómo nace y cómo se estructura la relación que Adso mantiene con su narración; lo haremos analizando tres niveles diferentes:

— Las fuentes de la materia narrativa que nos ofrece.
— El manejo consciente de su narración a través de las intromisiones.
— La conciencia última que tiene de la palabra narrativa, con el paso de una intencionalidad consciente a la comprensión de la función profunda de la escritura.

1) *La fuentes de la materia narrativa.* Adso domina sus fuentes. Al menos, las va dominando con el pasar de los años y mediante el acto de escritura. Con esta afirmación queremos decir que Adso toma conciencia de las fuentes que constituyen la materia narrativa de su relato, al menos en tres niveles temporales distintos:

— En el momento mismo de ver, oír o leer lo que luego nos contará: su escritura es el resultado de su percepción inmediata que genera historias y descripciones más o menos realistas:

> Cuando por fin mis ojos se acostumbraron a la penumbra, el mudo discurso de la piedra historizada, accesible, como tal, de forma inmediata a la vista y a la fantasía de cualquiera (porque

pintura est laicorum literatura), me deslumbró de golpe sumergiéndome en una visión que aún hoy mi lengua apenas logra expresar [y sigue una deslumbrante descripción] (p. 54).

— Días o años más tarde de haber visto, oído o leído: su escritura es el resultado de reflexiones o de ensoñaciones que generan interpretaciones o visiones a partir de la experiencia de los sentidos:

> Más tarde comprendí por qué establecía una relación tan estrecha entre la fiera y el hombre acorazado de una parte, y el laberinto de la otra: porque los dos, al igual que todas las figuras del libro, emergían de una trama que era un entrelazamiento de laberintos [...]. Mis ojos se perdían en las páginas por senderos rutilantes como mis pies estaban haciéndolo en la angustiosa sucesión de las salas [...] y pensé que cada uno de esos libros contaba con matices secretamente burlescos, la historia que yo estaba viviendo en aquel momento... (p. 295).

— En la vejez o durante el momento mismo de la escritura, la memoria puede contribuir a la creación de una realidad de ficción que se distancia de la realidad objetiva, ya perdida:

> Pero no fue lo único que me contó Salvatore [...] y en su relato conocí a muchos que ya había conocido o encontrado por el camino, y ahora reconozco a muchos otros que conocí más tarde, de modo que quizá, después de tantos años, le atribuya aventuras y delitos de otros que conocí antes o después de él y que ahora en mi mente fatigada se funden en una sola imagen, precisamente por la fuerza de la imaginación que, combinando el recuerdo del oro con el de la montaña, sabe reproducir la idea de una montaña de oro (p. 228).

En función de ello, tenemos *un discurso de los sentidos, un discurso del raciocinio analítico y de la imaginación estructurante y hermenéutica* y *un discurso de la memoria que revive, funde las sensaciones y las interioriza mediante la palabra.* Estos tres niveles de la expresión del yo construyen un espesor lingüístico y existencial que invade la narración, en su nivel anecdótico, y propicia el nacimiento de continuas emergencias de la poeticidad (derivas visionarias, llenas de elementos simbólicos, cuya referencialidad va más allá de la realidad) y de la discursividad (metadiscurso narratológico o hermenéutico).

Sea cual sea el nivel temporal de la aparición de la materia narrativa, ésta puede tener fuentes muy diversas que implican al yo que las va a referir:

a) *La realidad –Cosmos, Historia–* que continuamente desfila ante sus ojos; con la ventaja, para el descifrador humilde, de que esta realidad (contrariamente al sueño realista) nunca es tal como es, nunca aparece conformada en estructura fácilmente lisible, pero lo que late bajo el signo es siempre la realidad:

> Pero videmus nunc per speculum et in aenigmate y la verdad antes de manifestarse a cara descubierta se muestra en fragmentos (¡ay cuán ilegibles!) mezclada con el error de este mundo, de modo que debemos deletrear sus fieles signáculos incluso allí donde nos parecen oscuros y casi forjados por una voluntad totalmente orientada hacia el mal (p. 17).

Otras veces, la visión de este mundo, sin perder su calidad de signo que hay que interpretar, aparece de manera más armoniosa: universo "cuyas partes, dispuestas como las cuerdas de una lira, componen un milagro de consonancia y armonía" (p. 340).

Ahora bien, no sólo la realidad cósmica o la realidad histórica de los grandes nombres que aparecen en el relato configuran la realidad del mundo que hay que leer; los seres pequeños también, en especial la muchacha con la que Adso copula, ser mínimo, es capaz de contener el mundo entero, pues "era también un capítulo del gran libro de la creación, un versículo del gran salmo entonado por el Cosmos" (p. 340).

Así pues, el primer *texto* que le suministra a Adso materia narrativa para componer su propia palabra, es el Universo: el primero de los libros.

b) La Historia genera el segundo gran *texto*; la Historia, no ya como realidad de personas y de hechos, sino *como acontecimientos fijados en los libros, gracias a la palabra:* la *Historiografía.* Ya hemos hecho alusión, y no volveremos sobre ello, al papel que desempeña aquí la Biblioteca y a cómo el propio Adso dice que su texto está conformado por los fragmentos rescatados de ella tras el incendio –fragmentos de un cosmos escrito fragmentario (no olvidemos que la Biblioteca estaba cons-

truida a imagen del Orbe); pensemos también en las múltiples lecturas que, a lo largo de la novela, tanto Adso como Guillermo van desgranando; de cara al tema central de la anécdota éstas tienen su punto culminante cuando el discípulo lee la "*Historia fratis Dulcini Heresiarche*, una monumental historia de la herejía" (p. 283), que se está escribiendo en el convento en el momento de los crímenes. Por otro lado, toda la novela está cuajada de referencias a *decretos* en los que Papa y Emperador, al mismo tiempo que fijan su doctrina, hacen reseña tendenciosa de las realidades sociales y políticas que han provocado el decreto.

Están también los libros que nos hablan del Cosmos y de las cosas –hierbas, metales, piedras preciosas, objetos de la física...– y a los cuales Guillermo acude continuamente para ilustrar a Adso y explicar los acontecimientos.

c) Un elemento de gran interés aporta un discurso mudo pero de grandes posibilidades interpretativas: *la palabra silenciosa de la escultura* (la sagrada escritura del analfabeto); esta escritura recorre los muros de la abadía y sus representaciones tienen como referente no sólo los textos sagrados, sino la vida cotidiana e, incluso, la plasmación plástica de los sueños y temores del escultor –del hombre–. Un discurso mudo, harto elocuente, que Adso se verá en la obligación, nuevamente, de descifrar y de explicar mediante sueños o razocinios. Algunas de las más bellas páginas de la novela nacen de estas descripciones prolongadas en derivas imaginarias (p. 54 y ss.)

d) Entre todos los personajes que le suministran datos a Adso, acerca de la realidad o de los acontecimientos vividos (Guillermo, Abbone, Jorge...) el que más nos interesa es Salvatore. Por un lado, su narración sobre su juventud y sus relaciones con los *dulcinianos* nos muestra la cara oscura de la Historia –la de los perdedores y condenados–; por otro lado, su palabra, más que ninguna otra, es la mejor *puesta en abismo* del discurso que estamos describiendo: fragmentario, inconexo y, por consiguiente, enigmático, hecho de retazos superpuestos, una verdadera babel medieval de incongruencias, temores y saberes –la metonimia perfecta del discurso fragmentario de la Historia y del Cosmos–. Es, en definitiva, el discurso que exige más intensa y profundamente el trabajo hermenéutico de Adso:

> En el curso de mi narración tendré que referirme y mucho a esta criatura y transcribir sus palabras. Confieso la gran dificultad que encuentro para hacerlo, porque ni puedo explicar ahora ni fui capaz de comprender entonces el tipo de lengua que utilizaba [...] Cuando más tarde me enteré de su azarosa vida y de los diferentes sitios en los que había vivido sin echar raíces en ninguno, comprendí que Salvatore hablaba todas las lenguas y ninguna, o sea, que había inventado una lengua propia utilizando los jirones de las lenguas con las que había entrado en contacto [...] Era como si su habla correspondiera a su cara, compuesta de fragmentos de caras ajenas o a ciertos relicarios muy preciosos que observé en algunos sitios, fabricados con los restos de otros objetos sagrados (pp. 61, 62)[12].

e) Finalmente, la materia narrativa le puede venir a Adso de los sueños que ha tenido, que vuelve a tener o que recupera a través del recuerdo y la razón:

> [...] y creí oír (¿o acaso oí?) la voz y vi las visiones que habían acompañado mi niñez de novicio, mis primeras lecturas de los libros sagrados y las noches de meditación en el coro de Melk y en el delirio de mis sentidos debilísimos y debilitados oí una voz poderosa, como de trompeta, que decía "lo que vieres escríbelo en un libro"; y es lo que ahora estoy haciendo. Entonces comprendí que las visiones hablaban precisamente de lo que estaba pasando en la abadía (p. 59).

La realidad remite a los libros, los libros a los sueños, los sueños a la realidad y a los libros, en un círculo vicioso en el que el motor esencial es siempre *la necesidad y la capacidad hermenéutica:*

> Siempre había pensado que los sueños eran mensajes divinos, o en todo caso absurdos balbuceos de la memoria dormida, a propósito de cosas sucedidas durante la vigilia. Pero ahora me daba cuenta que también podemos soñar con libros y, por tanto, también podemos soñar con sueños (p. 532).

Dos constantes nos parecen dignas de ser reseñadas en estos referentes primarios que le sirven de base al discurso narrativo, poético y reflexivo de Adso:

— *Los libros, fragmentos, signáculos, galimatías y balbuceos siempre se refieren a la realidad histórica o cósmica, en lo que ésta tiene de más existencial:* riqueza, poder y sexo; su dimensión referencial es pues evidente: la rosa está siempre ahí, al menos con alguno de sus pétalos o estambres.
— *Estos mismos libros, fragmentos, signáculos, etc., requieren siempre una lectura interpretativa que sólo la conciencia es capaz de llevar a cabo;* su dimensión semiótica, de signos para la interpretación, es igualmente evidente: los pétalos aislados sólo pueden significar la totalidad de la rosa y resucitar su perfume, si recomponemos, imaginaria y racionalmente, la totalidad de la flor.

2) *El manejo consciente de su narración a través de las intromisiones.* Sólo dos o tres anotaciones para demostrar hasta qué punto Adso-narrador es dueño de su narración;

— Adso se preocupa continuamente de ver si ha hilado como es debido un discurso que procede, en todo momento, de lo fragmentario y que nace de una memoria de viejo, continuamente tentada por la digresión y por las intromisiones reflexivas: "Pero no pierdas el hilo, oh relato, pues este monje ya viejo se detiene demasiado en los marginalia" (p. 34).
— Adso siente prisa por contar y lo dice con ingenuidad de adolescente:

> [...] Pero, refrena tu impaciencia insolente lengua mía. Porque el día del que estoy hablando y antes de que fuera de noche sucedieron aún muchas cosas que convendrá mencionar (p. 52).

— Adso se impone un régimen de escritura, en el que, como buen narrador, no perderá el tiempo en descripciones inútiles:

> En las páginas que siguen no me permitiré trazar descripciones de personas, salvo que la expresión de un rostro, o un gesto, aparezcan como signos de un lenguaje mudo pero elocuente (p. 21).

— A Adso le preocupa no aburrir al lector, y acelera su narración:

> En suma, para no aburrir al lector con la crónica de nuestro desciframiento, cuando más tarde completamos del todo

el mapa, comprobamos que la biblioteca estaba realmente constituida y distribuida a imagen del orbe terráqueo (p. 392).

— Adso, al final de su relato, como cualquier escritor, expresa todas las dudas posibles acerca de la eficacia del mismo y de sus nulos destinatarios:

> Y es duro para este viejo monje, ya en el umbral de la muerte, no saber si la letra que ha escrito contiene o no algún sentido oculto, ni si contiene más de uno, o muchos, o ninguno [...] dejo este texto, no sé para quién, este texto que ya no sé de qué habla (pp. 606, 607).

3) *El resultado último de la palabra narrativa: de la intencionalidad consciente a la función profunda de su escritura.* A pesar de la dudas de la última página del texto, el proyecto de Adso de Melk, como escritor, está claro: dar testimonio de unos acontecimientos que ha presenciado y de los que se considera testigo de excepción; a través de este testimonio, dar al futuro lector una visión del Cosmos y de la Historia bastante positiva respecto del primero y negativa respecto de la segunda –una visión que sufre, gracias al Método, una evolución considerable, constituyendo la espina dorsal de su aprendizaje–; en este segundo testimonio injerta Adso una crítica del poder Papal –supuestamente espiritual– y se pone del lado del Imperio germánico, contra Aviñón y los franceses.

Ahora bien, por debajo de este proyecto, y apoyándose en la proyección del yo profundo del narrador, lo que va emergiendo a lo largo de las páginas es el poder secreto de la escritura –su función ontológica, como capacidad de ir alumbrando en la palabra los misterios profundos del ser.

a) Primero, gracias a *su poder como catarsis.* Adso escribe sus memorias para que el yo se libere de los fantasmas que ha ido acumulando en contacto con una realidad cuyo conocimiento entraña siempre una frustración: lo que nos ocultábamos emerge, lo que callábamos nos hace gritar y la palabra brota, de una manera muy similar a la de René, tras años y años de silencio:

> Me he comprometido (viejo amanuense de un texto hasta ahora nunca escrito, pero que durante largas décadas ha estado hablando en la intimidad de mi mente) a ser un cronista fiel, y no sólo por amor a la verdad [...] sino también

para que mi memoria marchita y fatigada pueda liberarse de sus visiones que la han hostigado durante toda la vida. Y debo decir, ahora y con letras muy claras, lo que entonces pensé y casi intenté ocultar ante mí mismo (p. 339).

b) Esta posibilidad de escribir se debe –y el texto no engaña– a la función que tiene *la escritura como proyección del mundo interior*, imaginario o copia del real, que memoria y conciencia mantienen y alimentan en el interior del yo. El esfuerzo por decirlo (con palabras claras) es un esfuerzo de estilo, es un esfuerzo de conformación, no atañe a la substancia de lo que se dice que, en cierto modo es previa al acto de escritura; de la misma manera que Manzoni transcribe, en estilo personal, el manuscrito de *Los novios* y de la misma manera que el propio Eco transcribe el manuscrito de Adso de Melk. El escritor es un amanuense de su propio mundo interior al que, gracias a la escritura, da forma. Siguiendo el concepto de intertextualidad, existen los fragmentos de manuscritos recogidos, pero existe sobre todo una experiencia personal, un aprendizaje –aunque el metadiscurso del viejo monje siga empleando la metáfora del manuscrito para designar ese mundo de experiencias y de saberes que ha ido acumulando:

> Y si yo puedo hacerlo (tal como lo vi y como lo sentí entonces), con fidelidad de cronista, es porque cuando cierro los ojos, soy capaz de repetir no sólo todo lo que en aquellos momentos hice, sino también lo que pensé como si estuviera copiando un pergamino escrito en aquel momento (p. 298).

La escritura podrá crear espacios nuevos, en función de la deriva semántica y en función de la capacidad que tiene la imaginación para juntar realidades que no siempre van juntas –nueva *montaña de oro*–; pero, en primer lugar, lo que hace es *inventar*, sacar a la luz, el universo imaginario sepultado por la vida cotidiana, por el uso común de las palabras y por las represiones emocionales o ideológicas.

c) El poder de la escritura puede llegar a *recrear las condiciones físicas de la experiencia o de los sueños que se están inventado*, pues se tiene la sensación de que la mente y el cuerpo repiten los mismos gestos de entonces: "Mientras escribo, vuelvo a sentir el cansancio de aquella noche, mejor dicho de aquella mañana" (p. 221).

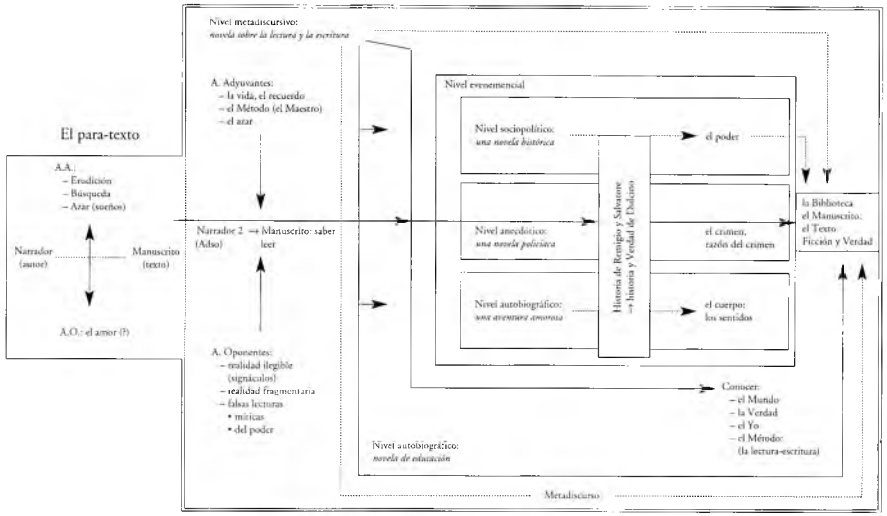


Figura 2.3. Organigrama global de la estructura narrativa.

d) Finalmente, el poder de la escritura es capaz de *desvelar la verdadera naturaleza de los sentimientos, de las sensaciones y de las palabras: su naturaleza misteriosa y analógica;* capaz de establecer entre ellas una red de correspondencias simbólicas en la que el yo queda atrapado –y desvelado:

> Ahora que, con mano temblorosa [...] escribo estas líneas, advierto que para escribir aquel éxtasis abominable he utilizado las mismas palabras que, pocas páginas más arriba, utilicé para describir el fuego en que se consumía el cuerpo martirizado del hereje Michele. No es casual que mi mano, fiel ejecutora de los designios del alma, haya trazado las mismas palabras para expresar dos experiencias tan disímiles, porque probablemente entonces, cuando las viví, me impresionaron de la misma manera, como han vuelto a hacerlo hace un momento, cuando intentaba revivirlas en el pergamino (p. 303).

Por debajo del hecho material, está la impronta emocional y simbólica dejada por los acontecimientos; más allá del valor referencial de la palabra está su capacidad para crear espacios simbólicos, aptos para significar o sugerir hechos de diferente naturaleza racional, pero de idéntica resonancia emocional. Por ello es posible el trabajo de escritura basado en la alquimia semántica.

La figura 2.3 sintetiza todas las instancias narrativas del texto, y su articulación, como unidad que tiende hacia un efecto y un significado global, en la triple articulación actancial de la novela.

2.2.4. La novela y su lector: del yo-autor al lector

Para el lector, una novela es un devenir actancial que tiende, de la mano de un yo-autor, hacia la fijación de una determinada visión del mundo. Para la novela, un lector debe ser una conciencia atenta y activa, que intenta captar todos los meandros y los sedimentos arrastrados por este devenir, para saber llegar al lugar exacto en el que desemboca. Y de la misma manera que el yo-autor busca y traza, con todos los saberes acumulados en su conciencia por años de actividad cultural y literaria, el cauce y la corriente de su devenir narrativo, el yo-lector debe trazar, como buen explorador, su propio trayecto de lectura, siguiendo la dirección del agua y de los barrancos y bosques que crea; el lector no tiene por qué dejar abandonada su barca en medio de la

corriente. Leer de manera crítica es siempre una elección: la elección de un trayecto por la amazonía intrincada del texto.

Esa elección debe hacerse en función del elemento que más nos ha sorprendido, que más nos ha implicado, que mejor nos permite, a nosotros, lectores, penetrar en el tejido de temas y ritmos. Y cuando hemos elegido, debemos poner al servicio de nuestra elección todos los mecanismos de análisis aprendidos, concentrar en torno a ella todo nuestro saber y toda nuestra maestría analítica: si la elección ha sido acertada, la organización sistemática de todos los aspectos de nuestra lectura, nos conducirá, necesariamente, por un ramal o por otro, hacia el centro del conflicto actancial, hacia la corriente principal del texto:

— De un elemento descriptivo de la coordenada espacial a la morada del actante, en la que éste cobra substancia y en la que se realiza o se destruye, como en nuestra lectura de *Angel Guerra,* de Galdós.
— De las metáforas que sirven para expresar la naturaleza del protagonista, como desequilibrio y carencia, plasmadas en una ensoñación del cosmos (torrente, precipicio...) a la organización de la estructura actancial del tema de la orfandad, como en nuestra lectura de *René,* de Chateaubriand.
— De la organización de una estructura narrativa, perfectamente calculada para conseguir y mantener el efecto suspense, al desvelamiento del falso tema del doble, como en nuestra lectura de *El extraño caso del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde,* de Stevenson.
— De la presencia obsesiva del mundo material, en su ida imparable hacia la muerte, a la plasmación de la pulsión sexual como fuerza destructora, como en el análisis que sigue de *San Julián el Hospitalario,* de G. Flaubert.

La elección de un tema y la orquestación técnica de toda nuestra lectura en torno a ese tema podrá dejar en la sombra algún ramal secundario del río, pero será siempre una lectura gozosa y siempre un diálogo crítico; aspectos esenciales que no siempre se consiguen aplicando fríamente unos esquemas de lectura, aunque de una manera sistemática y minuciosa. Esta aplicación, sin el presupuesto de esta elección existencial previa, puede caer en los peores vicios de la técnica aplicada a una actividad humana: el análisis, sin la comprensión, sin el placer del conocimiento y sin la emoción del compromiso.

NOTAS AL CAPÍTULO 2

[1] T. Todorov-O. Ducrot: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 378.
[2] Relativa a aquello que ocurre, que *adviene*.
[3] Romanticismo, existencialismo, tremendismo.
[4] La edición que empleamos es la de Lumen (1982).
[5] Cf. el capítulo consagrado a las "Marcas del yo" en el libro *Autobiografía y modernidad literaria*.
[6] Según el modelo de la Serie Negra que tiene como protagonista al detective Marlowe.
[7] Empleamos aquí los términos en el sentido etimológico de Aristóteles.
[8] Lo que se cuenta y se escucha.
[9] Lo que se representa y se ve.
[10] Afirmación que no implica la defensa de una relación estanca entre los géneros, como ya hemos visto.
[11] Temas racionales, sociales, antropológicos, existenciales, sensoriales, etc.
[12] Perfecta plasmación metafórica del bricolaje cultural en el que se basa la escritura.

PARTE II

LA INTRIGA, EL CONFLICTO, EL ESPACIO, EL TIEMPO

3.

LA INTRIGA Y EL EFECTO SUSPENSE

LECTURA DE *EL EXTRAÑO CASO DEL DR. JEKYLL Y MR. HYDE*

3.1. Introducción

3.1.1. Posibles lecturas

Una novela tan famosa como la que inicia nuestra aventura de lectores críticos, tan explotada y manipulada, ofrece una gran posibilidad de lecturas, pues, a las que el texto nos invita de manera espontánea, vienen a añadirse aquellas que, nacidas de interpretaciones cinematográficas, convierten un trayecto narrativo rico, pero transparente, en un espectáculo denso, con profundidades vertiginosas –cuando no lo reducen a una narración simplista, en torno al tema del doble.

1. Novela del siglo XIX, el contexto social de la intriga no podía escapar a cierta *descripción realista de la vida inglesa ciudadana del momento*; y dejamos para los especialistas en geografía literaria si la ciudad descrita es Londres, como así lo hacen pensar los nombres de calles y de barrios, o Edimburgo, como lo sugieren, algunos elementos más profundos de la descripción callejera y ambiental.

   Sea como sea, a pesar de la narración escueta y rápida, al narrador le da tiempo para esbozar un cuadro bastante inte-

resante de la ciudad, tanto en sus aspectos físicos como sociales. No estamos, evidentemente, frente a una descripción a lo Dickens o a lo Balzac, pero entre líneas se perfila una sociedad clasista, fuertemente asentada en las dicotomías burguesas: dinero y pobreza, fortaleza racional masculina y debilidad sensible femenina, pilares morales de la sociedad –abogados, médicos, rentistas–, barrios dignos y barrios indignos, etc. Una sociedad establecida sobre el concepto de honorabilidad, que nace sobre las dicotomías anteriores y que permite o provoca la emergencia de *la doble moral* y, en ella, del tema del doble.

2. *El tema del doble* ha sido, en efecto, uno de los centros de las lecturas habituales de *El extraño caso*[1]. Caso policial, para todos; pero, más que nada, caso clínico –en el sentido psicoanalítico del término–. Esta segunda dimensión es la que ha acentuado, en detrimento de la intriga, la contraposición física y moral de los *dos* protagonistas, en la mayoría de las películas, asentando su eficacia cinematográfica en el juego efectista y fantástico de las transformaciones.

Un lector crítico puede volver sobre este tema, evidente en todo el desarrollo de la novela. Pero le invitaríamos a que lo hiciera libre de toda la hojarasca falsamente psicoanalítica que puede ocultarlo tras tantas películas vistas, e insertándolo en *su contexto, narrativo* por un lado, como elemento funcional de la intriga, *social* por otro, como transposición en la ficción de un problema de época –de *la época victoriana* en su apogeo, ya en decadencia..

La pareja del héroe y de su acompañante siempre ha sido uno de los elementos de máxima rentabilidad en la elaboración de la ficción literaria.

La pareja permite construir oposiciones evenemenciales, en la diferencia de caracteres y de comportamientos *(Odisea, Canción de Roldán);* permite elaborar contraposiciones dialécticas, a partir de ideologías o de puntos de vista distintos (el *Quijote, El nombre de la rosa);* permite juegos especulares, mediante los cuales un héroe se ve, invertido, confirmado o negado, en el otro *(Jacobo el Fatalista);* puede servir para ensoñar el tema de la dualidad del yo, como es el caso que nos ocupa. Un yo que, con el devenir de la filosofía occidental, perdida la unidad sublimada que le confería su condición de hijo de Dios, no ha sabido dar respuesta a la doble postulación que le lleva, con la misma fuer-

za, a hacer el mal y desear el bien; y se instala entonces, ya sea en un dualismo puritano que se resuelve o con la negación de los apetitos del cuerpo o con el cinismo de la doble moral, ya sea en un dualismo psicoanalítico que se resuelve con la negación de las instancias sublimadoras de la conducta –superyo– y con la sacralización de las pulsiones que emanan del subsconsciente.

3. Mucho más precursor que el tema del doble es *el tratamiento cinematográfico* que recibe la narración; y que también podría ser estudiado en nuestra lectura. A este respecto llama la atención la fragmentación narrativa del texto: partición en múltiples microsegmentos, duración mínima de éstos, diversidad enorme en la focalización de los elementos anecdóticos, tanto en su aparición como en su interpretación; procedimientos que le dan a la narración una enorme rapidez, la sensación de que pasan muchas cosas, cuando las que pasan en realidad no son tantas, y una *reverberación evenemencial* en la que vemos al mismo tiempo lo que en apariencia ocurre, lo que los espectadores creen que ocurre y lo que sospechamos puede ocurrir. Más que los agentes que intervienen en conflicto, el Dr. Jekyll y sus víctimas, siempre en la sombra, en el secreto, los que se mueven son los espectadores, los receptores de la historia, al intentar desvelar su secreto.

   La creación de *la coordenada espacial* es también muy cinematográfica: tanto interiores como exteriores son creados, a pinceladas, por la mirada o el tacto de aquellos personajes –en especial el narrador principal, Mr. Utterson– cuando llegan a un nuevo ámbito. La ciudad que se nos presenta no sólo adquiere una simbología funcional, de cara a la creación del espacio necesario para que el caso pueda acaecer; el supuesto realismo negro del Londres decimonónico se tiñe con tonalidades y brochazos impresionistas; a este respecto, creemos que sería muy interesante hacer un estudio de *la luz* y de sus efectos sobre los objetos, en función de la creación de una atmósfera de un tenebrismo difuminado.

4. Falso tema del doble, estructura narrativa fragmentada, coordenada espacial construida en claroscuro, todo aparece en el texto, como elementos orientados a la creación de *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, es decir, a la creación de una estructura narrativa cuya razón de ser es *la intriga que*

genera un secreto, o, mejor, una cadena de secretos que arrastran al lector de punto de interrogación en punto de interrogación, del principio del texto a su ultima palabra, "pongo fin" –y en primer lugar, al primer lector del caso, al personaje del que nace y hacia el que revierte todo el relato, Mr. Utterson.

En todo *caso*[2] existen dos elementos esenciales: *un crimen* que zambulle al lector primario en las profundidades más simples o complejas de la mente humana, haciéndole experimentar las sensaciones más elementales de la estética, la sorpresa, el miedo, el pavor, y *una búsqueda*, una encuesta que intenta descubrir y organizar los elementos externos de ese crimen; lo que sitúa al lector en un ejercicio estético de la inteligencia: ese prurito que tiene todo lector de novela policiaca y todo espectador de cine de la serie negra por saber o imaginar, desde los primeros indicios del relato, *quién es el autor del crimen*. Un tercer elemento suele acompañar esta búsqueda exterior de la mecánica del crimen: la especulación acerca de los móviles profundos, *el móvil del crimen*, que han llevado a este crimen; especulación que pude ser una búsqueda psicológica y moral sobre el caminar de la mente y de los sentimientos humanos.

3.1.2. La construcción y el desvelamiento de la intriga

Dos estructuras narrativas privilegian la dimensión evenemencial: la novela de aventuras y la novela policiaca. En la primera, un héroe, conciencia primaria, parte hacia lo desconocido que le va desvelando, en un movimiento de la realidad que llega, que *adviene*, hacia él, sin que él sea el agente productor de los acontecimientos o realidades que se presentan: la novela de aventuras es la novela de la búsqueda inocente e ingenua.

En la novela policiaca no existe héroe: el *actante* que ha generado el crimen con su comportamiento es un villano, y su función en el texto es secundaria de cara a la constitución de la intriga: es necesario en la creación del caso, en la articulación del secreto no desvelado que articula el caso, pero su gesto puede haber sido insignificante, improvisado o inconsciente. Sólo cuando se trata de la organización del crimen perfecto el agente del crimen se convierte en protagonista de la intriga. En la novela policiaca, la presencia más importante en la construcción de la intriga es la del lector del cri-

men: el policía, el inspector, el investigador o el simple aficionado. Por eso las grandes series policiacas llevan siempre el nombre del detective: Sherlock Holmes, Poirot, Maigret, Marlowe... El criminal comete el crimen, pero el inspector lo lee y al leerlo, lo escribe (*Se ha escrito un crimen*). Contrariamente a la novela de aventuras, la novela policiaca es la novela de la búsqueda intencionada –nunca es inocente–. Desde el comienzo, se sabe dónde se va a llegar, pues se parte del punto de llegada: *el qué de un crimen*; lo importante es llegar al punto de partida: *el porqué*, sobre el que se sustentan *el quién* y *el cómo* de todo crimen.

Por estas razones, el motor de la novela de aventuras es el caminar físico del héroe, que va... en un juego de pura evenemencialidad física, mientras le salen al encuentro paisajes, personajes y acciones que lo sitúan frente a un mundo nuevo. Contrariamente, el motor de la novela policiaca pura es el caminar intelectual del inspector –o lector– que se pregunta y que, si camina, lo hace para dar respuesta a sus preguntas o a las preguntas de otro[3]. El motor de la novela policiaca es siempre una hipótesis –una especulación– sobre el crimen, y los mecanismos que la hacen progresar pertenecen de lleno a la inteligencia del inspector: su capacidad para leer *(ligare)*, para estructurar una historia lógica tan sólo con indicios.

De los tres tipos de intrigas primarias de la narrativa occidental –la intriga de la aventura exterior, la intriga del conflicto existencial–, la intriga policiaca es la más intelectual; tal vez por ello pertenezca de lleno a la lectura lúdica del adulto.

En *El extraño caso* nos encontramos ante una novela policiaca atípica. En ella, la importancia del villano es esencial; primero porque busca 'el crimen perfecto', y esta búsqueda obliga siempre a la configuración de un artefacto capaz de engañar y de seducir; en segundo lugar, debido al porqué de su crimen, que no obedece a los parámetros del crimen habitual. Esta importancia no disminuye la del investigador-lector del crimen, cuya perspicacia es sometida a todas las pruebas, hasta llevarlo a la dimensión ilógica de un crimen que escapa a todos los espacios de la racionalidad; y sabemos que la lógica (incluso la intuitiva) es el motor básico de la investigación criminal.

Finalmente, el extraño caso, por extravagante, sitúa la andadura del criminal y del investigador en un espacio que ya no pertenece a lo policial: el espacio de la ciencia ficción; un espacio en el que la razón común deja de ser un arma para comprender. Ello explica que, concluido el relato, siga flotando en el aire la pregunta esencial de todo crimen, ¿por qué?

3.1.3. Organización del trabajo

Dejando, pues, de lado asuntos mayores que sólo pueden explicar especialistas de Stevenson y de finales del siglo XIX, nuestra lectura se va a centrar en el problema primordial de toda lectura de un libro en el que lo esencial de su interés se centra en la creación de la intriga; y toda intriga es, por etimología, el desarrollo argumental de un secreto. Este trabajo, simple y pesado, es imprescindible para que el lector tome posesión de todos los resortes de la materia narrativa de cualquier texto, con vistas a interpretaciones posteriores más profundas y arriesgadas. Organizaremos así nuestra lectura:

1. Estructura global del relato.

   1.1. Estructura global e instancia narrativa.
   1.2. Segmentación y articulación de la narración.

      - La novela como intriga: creación de un secreto.
      - La novela como conflicto actancial: solución de un problema.

2. Consideraciones de cara a la interpretación.

      - De la intriga: el tema del secreto y su morfología.
      - Del conflicto: el tema del doble imposible y su simbología.

En el apartado 1.2. pondremos de manifiesto, para cada subsegmento:

a) La materia anecdótica que se nos presenta.
b) El modo de articulación que une un segmento o subsegmento con otro; y, en este nivel:

   - La articulación superficial del relato, ligada a las andanzas del investigador interior al relato, Mr. Utterson.
   - La articulación profunda, relativa a la comprensión que tanto Mr. Utterson como el lector configuran, a medida que van tomando posesión de los elementos que constituyen el secreto.

c) Los elementos que configuran la dimensión profunda, existencial o moral, de ese secreto.

3.2. Estrategias narrativas: la configuración de la intriga o la creación de un secreto por resolver

Si un día decidimos elegir esta novela para formar parte de las cinco maneras de analizar una novela que proponemos, ello se debió exclusivamente al *placer intelectual* que habíamos sentido al leerla por segunda vez. La primera había sido una lectura dominada por todas las resonancias cinematográficas que el título convoca: una lectura falsa, al estar centrada, como decíamos anteriormente, en el tema del doble, tratado siempre de manera efectista, a nuestro entender. La *segunda* me permitió descubrir la sabiduría narrativa que articula el texto, *la magia que se desprende en la creación de la intriga*, hasta relegar la dualidad Jekyll-Hyde a un segundo plano. Perspectiva que debió ser la del lector tradicional del siglo XIX.

3.2.1. Estructura del relato e instancias narrativas

Lo primero que llama la atención al enfrentarse con *El extraño caso* es la fragmentación narrativa que nos ofrece la novela. Fragmentación que surge, como es lógico, pero no sólo, de la pluralidad de instancias narrativas.

Tenemos en primer lugar un narrador omnisciente que nos cuenta la historia que vive Mr. Utterson, al que vamos a calificar, desde ahora, como *agente principal del relato*. Por otro lado, tenemos al Dr. Lanyon, que nos cuenta las últimas andanzas del Dr. Henry Jekyll y nos introduce en algunos rincones del conflicto existencial del que emanan dichas andanzas. Tenemos finalmente al propio Dr. Jekyll, autor de varias notas autobiográficas o cartas, dirigidas unas veces a Mr. Utterson y otras al Dr. Lanyon; notas que salpican el texto del narrador omnisciente, si bien su mayor contribución a la novela es su relato autobiográfico final, que aparece en el texto con el título de *Relación completa del caso por Henry Jekyll*.

En otro nivel, tenemos las narraciones que, mediante el diálogo, lleva a cabo algún personaje secundario, como Mr. Richard Enfield y el mayordomo Pool, cuando hablan con Mr. Utterson. Ambas son de capital importancia; la narración dialogada del primero introduce *el caso* y le confiere su naturaleza policiaca, a lo Sherlock Holmes, mientras que la del mayordomo, al final de la primera parte, nos lleva a la resolución de la intriga con el descubrimiento del cadáver de Jekyll-Hyde. Pluralidad narrativa que fragmenta la anecdótica, y que multiplica la focalización del tema y de los personajes que van apareciendo.

Ahora bien, esta fragmentación y esta multiplicación de perspectivas no son homogéneas a lo largo de toda la novela. Ésta se divide en dos grandes partes que se contraponen desde todos los niveles que estamos analizando. Se contraponen:

— En lo que se refiere a la articulación de la materia narrativa.
— En lo que se refiere a la finalidad de la instancia narrativa.

La primera parte, que podríamos titular *La escritura de un crimen*, está dominada por las andanzas del abogado Mr. Utterson, y a su descubrimiento paulatino de una serie de acciones ligadas a un personaje misterioso y maligno, cuyo origen no sabe precisar en ningún momento y que, de fechoría en fechoría, acabará encaminando las pesquisas del abogado hacia la casa de su amigo, el Dr. Jekyll. Sus andanzas multiplican los escenarios, las conversaciones con amigos, criados o policías. Sus andanzas van configurando poco a poco una hipótesis relativa a esa "instancia criminal"; hipótesis que en ningún momento de esta primera parte encuentra respuesta satisfactoria a las mil preguntas que el abogado se va haciendo y va haciendo –y recordemos que *la pregunta* es el motor principal, la bisagra dinámica, del relato policiaco.

En contraposición, la segunda parte, que podríamos titular *La justificación de un falso conflicto existencial*, se configura como una narración lineal, tanto en lo relativo al tiempo (cronológica y, como toda narración autobiográfica clásica, iniciada con la infancia), como en lo relativo al tono (escrita en el despacho del Dr. Jekyll, con la monotonía de una confesión), como en lo relativo a la progresión de la materia anecdótica, que nos lleva de la familia del Dr. Jekyll hasta el anuncio de su posible muerte, en un paso a paso inexorable, en su relación de causa a efecto.

En la primera parte todas las estrategias del texto están orientadas a la creación de una red de elementos misteriosos y enigmáticos en cuyo centro bulle lo que hemos calificado de "instancia criminal"; esta finalidad está claramente favorecida por la fragmentación y reverberaciones narrativas a las que antes aludíamos, pues estamos ante un verdadero rompecabezas de tipo policiaco, en el que ningún elemento es ajeno a la creación de *la tensión evenemencial* y a *la creación del suspense*.

En la segunda narración, donde no existen estrategias narrativas, dada su linealidad ingenua, toda la articulación textual está consagrada a la explicación y justificación filosófica o psicológica del misterio; aunque se nos vayan dando ciertos detalles que nos per-

miten comprender algunos gestos, algunas acciones, la presencia de algunos objetos o de algunas personas que no quedaban del todo claras en la primera parte. De esta manera, el *puzzle* inicial, que Utterson y el lector habían conseguido reconstruir con grandes esfuerzos, pero en el que quedaban no pocos huecos, acaba por completarse de una manera perfecta, con lo cual la estrategia global de la novela llega a una perfección que justifica la última frase de Henry Jekyll, como dice Manuel Garrido en su estudio: "Aquí, pues, mientras dejo la pluma y procedo a sellar mi confesión, a la vida del desdichado Henry Jekyll le pongo fin" (p. 184). Fin biográfico, fin autobiográfico y fin narrativo.

Entre la primera y la segunda parte existe una gran bisagra narrativa constituida por la carta relato del Dr. Lanyon a Mr. Utterson. Se trata de un texto de naturaleza narrativa mixta y su categoría de bisagra, a pesar de su extensión, le viene de esa naturaleza. Nos cuenta, desde fuera, las últimas vicisitudes del Dr. Jekyll; no es, pues, un texto autobiográfico: esta característica lo acerca a la narración del narrador omnisciente. Nos lo cuenta en primera persona y mediante una carta: esta otra característica lo acerca al relato autobiográfico del Dr. Jekyll

Esta dimensión "moderna" de las estrategias narrativas (pues su fragmentación y efectos especulares no responden a la linealidad del narrador realista omnisciente del siglo XIX), debe mucho al uso inteligentísimo que Stevenson hace de las técnicas narrativas del siglo XVIII en especial de aquellas que se configuran en torno a la literatura epistolar, con sus juegos de prólogos, cartas y apéndices. No podemos olvidar que, como luego iremos perfilando, la mayoría de los textos autobiográficos del Dr. Jekyll y del Dr. Lanyon asumen la categoría de cartas envueltas en sobres que siempre guardan secretos, y que estos sobres sellados remiten el conocimiento de su contenido a un más allá temporal, a veces la muerte, que acrecienta aún más *el efecto de suspense*[4].

3.2.2. La articulación de la narración y la creación del suspense: estrategias para la escritura de un crimen[5]

Segmento A) Historia de la puerta (o el descubrimiento de R. Enfield)

- *Subsegmento A1) La presentación de Mr. Utterson*

Las primeras líneas de la novela sirven para presentarnos a Mr. Utterson, al que ya hemos calificado como agente principal del rela-

to. Desde las estrategias que antes estudiábamos, ello es del todo lógico. Mr. Utterson es el centro de la novela: como destinatario, en el sentido más simple del término. Toda la información y todos los relatos que aparecen a lo largo de las cien páginas se concentran en él:

— Relatos de Enfield, del mayordomo, del Dr. Lanyon, de Jekyll.
— Relatos orales y escritos: testamento, cartas, notas.

Podemos decir que, si bien desde el punto de vista policiaco Utterson es el amigo de todos que pasará a ocupar el espacio del *inspector*, desde el punto de vista del acto de lectura ocupa el sitio del lector, del que es la perfecta *puesta en abismo*: como él, devora cuantos datos están a su alcance y, como él, intenta componer con ellos –intenta comprender– una historia.

Pero no sólo es el destinatario, sino que se eleva a la categoría de agente principal de la anecdótica; cuando, como centro de ésta, el narrador en tercera persona teje sus andanzas que le llevarán hacia el Dr. Jekyll, Mr. Hyde y los demás personajes; cuando, como investigador que intenta poner en relación, a veces erróneamente, todos los indicios que personajes o circunstancias nos van ofreciendo, mueve los hilos de la narración al ritmo de sus piernas y pensamientos.

Él es quien convierte la novela en una novela callejera, itinerante; pero al mismo tiempo en una novela de la intimidad del despacho, en el que, frente al fuego y delante de una copa de vino, uno se recluye para meditar y explicarse a sí mismo lo que acaba de ver, exactamente igual que el buen lector de novelas policiacas. Dualidad que nos lleva de la acción policiaca a la reclusión doméstica de la lectura.

Finalmente, Mr. Utterson es desde el punto de vista narrativo el nexo de todos los personajes. Sólo él conoce a todos los que intervienen en la historia y sólo él no ve empañada su amistad hasta el final de la novela con ninguno de ellos: Mr. Utterson es, por consiguiente, no sólo *el motor de la investigación*, sino *el espacio secreto de la confidencia*. El hecho de que sea abogado le confiere una dimensión oficial a este aspecto de su personalidad.

Desde su perspectiva, pues, la novela se articula en dos niveles que debemos tener en cuenta en cada paso de nuestro análisis:

— Como sujeto de una 'investigación', Mr. Utterson *genera el nivel superficial* de la novela; nivel en la que es el actante principal.
— Como sujeto de esa misma investigación (a veces involuntario), Mr. Utterson *descubre el nivel profundo* de la novela; nivel en el que el actante principal es el Dr. Jekyll.

La importancia, pues, de este inicio es decisiva, y conviene que nos fijemos en los rasgos que configuran tan singular personaje. Es severo, entrañable, humano, austero, inexpresivo, tolerante, más dispuesto a "ayudar que a reprochar", tradicional, totalmente instalado en el statu quo y de una edad que se sitúa en ese momento en que unas vidas que habían llegado a su cumbre "iban cuesta abajo". Es el compendio, pues, de todas las cualidades que se necesitan para configurar al destinatario de la amistad y al destinatario del relato del crimen de un amigo.

Llama la atención la amistad que tiene con Mr. Richard Enfield, dada la diferencia de edad y cierta diferencia de carácter de los dos. Sus paseos constituyen para ambos "la más preciada joya de cada semana", y serán justamente estos paseos los que hagan posible el nacimiento de la historia que se nos va a contar.

- *Subsegmento A2) "En uno de esos paseos..."*

  a) Una puerta:

  — El relato de las andanzas de Utterson se inicia con el más simple de los relatores de la narratividad: "y sucedió que en uno de esos paseos...". ¿Qué ocurrió en uno de esos paseos?
  — Los dos caminantes llegan por un callejón, al doblar una esquina, ante una fachada sin ventanas en la que hay una puerta (se crea así el espacio de la calle londinense con su opacidad cromática y su bullicio comercial).
  — Surge la primera pregunta: "¿Se ha fijado usted alguna vez en esa puerta?".
  — Y tras esta pregunta, que despierta la curiosidad de Mr. Utterson, Mr. Enfield le comunica que allí, hace unos días, presenció una *extraña historia.*
  — Este anuncio va seguido de la segunda gran pregunta: "¿Y de qué se trata?".

  b) Una extraña historia. Enfield nos va a contar lo que presenció delante de la puerta. Introduce en su relato la bisagra siguiente: "Pues ahí va lo sucedido". Su relato sigue estos pasos:

  — Creación del espacio: "negra madrugada de invierno", soledad, miedo.
  — Aparición de un hombre y una niña: descripción del hombre mediante dos anotaciones esenciales para el relato: "hombrecillo" y "renqueante".

— Descripción del hombrecillo que pisotea a la niña; a pesar de su pequeñez, el texto lo califica de "maldito Juggernaut", que introduce un elemento irreal en el personaje, lo que permitirá calificar la escena de "escena infernal".
— Actuación de Enfield, que coge al hombrecillo por el cuello, mientras le llama la atención su "mirada siniestra". Retengamos lo de *siniestro*; calificativo que viene a añadirse a "maldito Juggernaut".

c) Resolución de la extraña historia:

— Enfield chantajea al hombrecillo para que le pague una suma a los padres de la niña.
— El hombrecillo accede con "sombría y desdeñosa frialdad".
— El hombrecillo desaparece por *la puerta* que ha originado el relato y vuelve con un cheque: el cheque trae la "firma de un nombre que no puedo mencionar".
— Tras una noche de espera, se cobra el cheque en el banco: no se trata de una falsificación, es auténtico.

d) Conclusiones del lector a este primer subsegmento:

— El espacio cobra un valor esencial, sobre todo gracias a la focalización de la puerta, que da a una casa sin ventanas, cuyo inquilino se desconoce.
— El texto privilegia a un personaje cuya dimensión física (pequeño) no cuadra con su dimensión psicológica, magnificada por la comparación con un Juggernaut y por su dimensión infernal: maldito, siniestro, sombrío.
— La víctima es una víctima inocente, una niña.
— Nace una sospecha relativa a un conflicto de identidades: la realidad y autenticidad del cheque no cuadran con el aspecto de la persona que lo entrega, pero sobre todo queda en suspenso el nombre del que lo ha firmado; *nombre que no se puede mencionar.*

• *Subsegmento A3) Utterson y Enfield interpretan la "fea historia"*

a) La formulación del misterio. Con la perspicacia propia del policía, al acabar Mr. Enfield la historia que ha calificado

finalmente de "una fea historia", Mr. Utterson lanza su segunda gran pregunta, bisagra ligada a la progresión de la estructura profunda del relato: "¿Y no sabe usted si vive ahí quien firmó el cheque?". Esta pregunta sitúa el relato, ya desde el principio, en el tema de la identidad problemática; estamos, al menos, ante la existencia de dos personas que se relacionan de manera sospechosa: el hombrecillo, "sujeto realmente execrable" que entrega el cheque, y el caballero que lo firma, cuyo nombre ignoramos, pero al que se menciona como "flor y nata de la honorabilidad". Se trata de esbozar las hipótesis que conducirán a la explicación del *primer secreto de la novela.*

b) *La hipótesis del chantaje.* La hipótesis del chantaje es barajada a lo largo de toda la primera parte del relato; cambiará la razón del chantaje, pero no cambiará la sospecha del mismo, con lo cual bajo este primer secreto subyace una segunda pregunta:

¿Chantaje por qué? "Ese edificio de la puerta", como es calificada la casa donde desaparece el hombrecillo, pasará a ser "la Casa del chantaje".

Pasos del microsegmento:

1. Descripción de la casa: "no parece una casa", no hay otra puerta, las ventanas dan al patio, las ventanas están cerradas, el único indicio de que viva alguien en ella es que sale humo por la chimenea, pero dado lo intrincado de la arquitectura, puede ser de otro edificio.
2. Frente a la casa, Utterson lanza una nueva pregunta:

   – "¿Cómo se llama el hombre que atropelló a la niña?"
   – "Mr. Hyde", responde Enfield, con lo cual ya sabemos, al menos, el nombre de uno de los protagonistas de la "fea historia".

3. Nueva pregunta de Mr. Utterson:

   – "¿Qué aspecto tiene este individuo?"

Y se nos hace la descripción, que mezcla, como siempre, los aspectos físicos con los aspectos psicológicos del individuo: tiene un aspecto anormal, físicamente, una

cierta deformidad que lo sitúa fuera de lo ordinario, en lo *extraordinario*. La sensación que produce es una sensación de desagrado, pero más llamativa es aún la imposibilidad de definir el porqué de ese desagrado: "no puedo describirlo".

4. Nueva pregunta de Mr. Utterson:

   – "¿Está usted seguro de que utilizó una llave?"

   La respuesta de Enfield confirma la existencia de esa llave, con lo cual se descarta la hipótesis de un chantaje o de un allanamiento violentos.
5. Los dos amigos, ante el misterio que los sobrepasa, y ante la implicación de una persona honorable en el caso, deciden no hablar del asunto, con lo cual se pone de manifiesto una solidaridad de clase, presente a lo largo de todo el relato.

c) Conclusiones del lector a este subsegmento:

1. La puerta, la casa, como lugar secreto, se está convirtiendo en la metonimia de una dualidad problemática: esa puerta de la que un personaje extraordinario posee la llave y de la que salen cheques válidos esconde un enigma, *el enigma de Mr. Hyde* –y el enigma del firmante de los cheques.
2. La propia realidad de Mr. Hyde se instala en el texto como enigma; su configuración es difícil de explicar, incluso de describir: es alguien que no puede ser descrito, que produce sensaciones de imposible recreación.
3. El chantaje, si chantaje hay, es también un enigma, pues no parece que exista violencia aparente.
4. Emerge el problema de una dualidad problemática; un personaje malo que conocemos, un personaje bueno cuya identidad sospecha sólo Mr. Utterson, pero que Mr. Utterson no revela al lector: la relación entre uno y otro vuelve a ser un enigma.

Segmento B) En busca de Mr. Hyde (o las pesquisas de Mr. Utterson)

La novela policiaca empieza ahora de verdad. Hasta este momento sólo se ha construido el espacio de un secreto que irá engordan-

do a medida que el texto avanza; pero éste ya es suficiente para que Mr. Utterson se ponga en marcha su sentido de la búsqueda y de la deducción.

- *Subsegmento B1) A la búsqueda del testamento del Dr. Jekyll*

  a) Utterson, con espíritu sombrío y con el ceño fruncido, se encamina de noche hacia su casa.
  b) Busca el testamento del Dr. Jekyll: está en su caja fuerte, en el lugar más reservado de su caja fuerte, y es un documento cerrado en un sobre. Un testamento ológrafo (la narración introduce el espacio de la escritura autobiográfica).
  c) Contenido del testamento: Jekyll cede todos sus bienes a su "amigo y benefactor" Edward Hyde.
  d) Al leerlo, revive las sensaciones que tuvo cuando lo leyó por primera vez:

  — Indignación acrecentada: antes no sabía quién era el Mr. Hyde del Testamento; ahora ya sabe quién es, al menos de nombre y fechoría.
  — Considera el Testamento una locura (que se convertirá en su pesadilla, como amigo que es del Dr. Jekyll).
  — Considera el Testamento una desgracia: y vuelve a pensar en la hipótesis del chantaje. Pero, ¿por qué Jekyll ha testado en favor de Hyde, "un personaje indeseable" según se deduce de la aventura anterior?

  e) Mr. Utterson piensa que si alguien sabe algo al respecto, éste debe ser el Dr. Lanyon, amigo médico del Dr. Jekyll; con lo cual se introduce un nuevo personaje en la narración.
  f) *Conclusiones del lector a este subsegmento.* Siendo este subsegmento reflexivo, las conclusiones del lector son las mismas que las de Mr. Utterson, con el que se identifica, salvo en un aspecto: aunque toma conciencia de la relación de Mr. Hyde con el Dr. Jekyll mucho más tarde que él, sin embargo, el lector cobra conciencia de un elemento importantísimo: el alcance simbólico que va a ir tomando *el tema del secreto*: secreto policial, pero secreto profundo, simbolizado de manera extraordinaria por los tres niveles –sobre, caja fuerte, rincón más profundo de la caja– que recluyen el secreto del Dr. Jekyll, –metáfora brutal de la conciencia.

• *Subsegmento B2) Visita de Utterson al Dr. Lanyon*

La bisagra evenemencial que articula el nivel superficial de la narración es, de nuevo, de una gran sencillez: "acto seguido apagó de un soplo la vela, se puso un abrigo y se marchó a Cavendish Square [...] donde su amigo, el gran Dr. Lanyon, tenía su casa".

a) Aparece un nuevo personaje: es médico como el Dr. Jekyll, amigo suyo y amigo de Mr. Utterson. Es cordial, saludable, enérgico y poco accesible a veleidades filosóficas; dato importante de cara a la historia que se avecina.

b) El Dr. Lanyon comunica a Mr. Utterson que ve poco al Dr. Jekyll. Ante esta afirmación, que le extraña, Mr. Utterson lanza de nuevo una de sus preguntas, que provoca el devenir del nivel profundo de la historia:

> – "¿De veras? Pensé que teníais lazos de común interés."

c) Las respuestas del Dr. Lanyon aportan los datos siguientes:

— Tenían una gran amistad, pero la están perdiendo.
— El Dr. Jekyll se ha vuelto demasiado extravagante.
— Desbarra mentalmente.
— El Dr. Lanyon alude a "un galimatías nada científico", expresión frente a la cual el lector, y sin lugar a dudas Mr. Utterson, se preguntan: galimatías, ¿de quién? ¿Del Dr. Jekyll o del Dr. Lanyon, que acaba de proferir un discurso bastante confuso?

d) Ante dicho galimatías, que desconcierta el positivismo de Mr. Utterson, éste lanza una nueva pregunta de las suyas:

> – "¿Has conocido alguna vez a un protegido suyo, un tal Mr. Hyde?"

El Dr. Lanyon contesta que no.

e) *Conclusiones a este subsegmento*

— El Dr. Lanyon nada nos dice acerca de la relación de Mr. Hyde con el Dr. Jekyll, pero su discurso confuso (y llama la atención esta confusión) introduce una falla en la relación entre los amigos, y esta falla se debe a unas peculiaridades del Dr. Jekyll que no cuadran con su imagen

oficial: es extravagante, desbarra mentalmente, ha provocado un galimatías nada científico; aspectos estos que lo sitúan fuera del statu quo de la amistad y del statu quo de la honorabilidad social, sensata, necesariamente.

— La primera grieta en la identidad del Dr. Jekyll no la vemos en él; la vemos especularmente en los efectos que tiene su comportamiento sobre el Dr. Lanyon. Lo cual resulta, de nuevo, enigmático: ¿qué le pasará al Dr. Jekyll?, concluimos.

- *Subsegmento B3) La noche de Utterson*

a) La vuelta a casa de Mr. Utterson, cuando dan las seis campanadas de la iglesia, constituye la bisagra evenemencial, en el nivel superficial del relato.

b) Mr. Utterson se encierra en su habitación. Descripción del espacio de la intimidad: su enorme y oscuro lecho, la oscuridad de la noche y del cortinaje de la habitación lo recluyen en su torturado cerebro; nuevos espacios de la clausura de la que va a surgir "una legión de preguntas". Enfrascado en el problema, la preocupación de Mr. Utterson va a cambiar de naturaleza: antes sólo estaba preocupado intelectualmente; ahora es su imaginación la que está esclavizada por el enigma que cada vez se hace más complejo al implicar a Hyde, Jekyll y Lanyon.

c) Las pesadillas de Mr. Utterson:

— Revive el atropello de la niña por Hyde-Juggernaut.

— Se inventa una esclavitud nocturna de su amigo Jekyll ante su verdugo –una figura sin rostro.

d) Incluso en las pesadillas, Mr. Utterson sigue obsesionado por la identidad de Hyde: "si pudiera, aunque fuera una vez, echarle la vista encima"... sería un rostro que valdría la pena ver. Ese deseo profundo de ver va ser la bisagra que hace progresar la narración en su nivel profundo: *no hay mayor interrogante que una persona sin rostro.*

- *Subsegmento B4) El acecho de Mr. Utterson*

El subsegmento se inicia con un nuevo relator temporal: "desde aquel día"... y aporta los elementos siguientes:

a) El paseo de Utterson ya no es paseo; es búsqueda dirigida: *inspección policial.* Su mirada recorre la calleja de las tiendas, en pos de cualquier indicio que le permita explicar el secreto de la puerta: es un policía al acecho.

b) Utterson lleva a cabo una sorprendente definición de la dinámica de su propia búsqueda; definición que para el lector cobra un valor narrativo, filosófico e incluso religioso: si Mr. Hyde es el que se oculta, Mr. Utterson es el que busca: "Si Hyde es el señor Que Se Oculta, yo seré el señor Que Busca", y nos sorprende el uso de mayúsculas en el texto.

Aunque no podamos pensar en interpretaciones metafísicas que elevaran, a través de la idea del bien y del mal, a Mr. Hyde a la categoría de lo divino o de lo satánico, sí existe, al menos, un intento de sacralizar la instancia básica de toda búsqueda y, en ella, de la intriga narrativa. Como en cualquier *quête,* la sacralidad del objeto buscado sacraliza al sujeto de la búsqueda.

• *Subsegmento B5) El encuentro de Mr. Utterson y de Mr. Hyde*

Un nuevo relator de la temporalidad indefinida sirve de bisagra al nivel superficial de la historia: "Y al final su paciencia se vio recompensada". Aparecerá Mr. Hyde.

a) Como siempre, se nos presenta el ambiente espacial, con lo que se va creando una coordenada espacial que, de pincelada en pincelada, consigue una gran riqueza impresionista: *Noche clara y seca; hielo y aire...* una nitidez necesaria para la búsqueda que contrasta con la oscuridad que ha dominado las escenas anteriores; *calle limpia; faroles inmóviles.* El espacio se divide en tramos de luz y de sombra, como en un cuadro de Manet. *Sordo rumor.*

b) Sonido de extraños pasos que se acercan:

— Los pasos cada vez más cerca.
— Descripción del tipo con el que va a enfrentarse: pequeño, vestido sencillamente, extraño, provoca aversión (pero tampoco se nos dice por qué) y lleva una llave en la mano.

c) Pregunta de Mr. Utterson (nueva bisagra del nivel profundo de la historia):

– "¿Es usted Mr. Hyde?".

Contesta el hombrecillo:

– "Ése es mi nombre"

Nueva pregunta:

– "¿Me permite ver su rostro?".

Los dos personajes se enfrentan y Mr. Utterson consigue verlo.

d) Se invierte ahora la dirección de las preguntas: pregunta de Hyde:

– "¿Cómo me conoció? ¿Quién me describió?"

Respuesta de Utterson:

– "Amigos comunes, Jekyll por ejemplo."

Respuesta de Hyde, curiosa:

– "Él no le ha hablado nunca de mí."

e) Risotada de Hyde y desaparición de éste por *la puerta secreta.*

f) Conclusiones del lector a este subsegmento:

— Por primera vez Mr. Utterson identifica socialmente a Mr. Hyde a través de su nombre.
— Por primera vez Mr. Utterson lo identifica físicamente, sabe *cómo se llama* y sabe *cómo es.* Pero sigue sin saber *quién es.* Su identidad sigue siendo un enigma.
— La última respuesta de Mr. Hyde abre, sin embargo, un boquete en la conciencia del lector: ¿por qué sabe Mr. Hyde que el Dr. Jekyll nunca ha hablado a Mr. Utterson de él? ¿Hasta qué punto llega la intimidad de los dos personajes para que lo sepa? ¿Y por qué se enfada cuando se lo dice?

• *Subsegmento B6) Perplejidad de Mr. Utterson tras el encuentro*

El relator temporal devuelve a Mr. Utterson a su soledad y a sus reflexiones: "Luego empezó a remontar lentamente la calle...".

Durante este trayecto, Mr. Utterson intenta sacar sus conclusiones respecto del episodio que acaba de vivir. Todas se refieren a *la compleja identidad* del personaje con el que se ha encontrado:

— Estampa misma de la inquietud: pálido y diminuto, deformidad inexplicable.
— Asco inexplicable.
— Lo que sitúa a un hombre, presa de perplejidad mental, frente a un problema de no fácil solución.
— Sólo hay una posible salida: relegar a Mr. Hyde en *el espacio de lo no-humano*: *"Este hombre apenas parece humano. Es algo troglodita"*.
— Finalmente, echa mano, para explicar a Mr. Hyde, de la historia del Dr. Fell (con lo que banaliza el problema que se le plantea, pues tiene miedo). Y por fin formula la hipótesis más arriesgada y más interesante de cara al devenir de la historia: *"Ese cuerpo ¿no será la mera irradiación de un alma demente que así transpira por entero y transfigura su envoltura carnal?"*.

Estamos ante la primera alusión seria a la raíz de la identidad de Mr. Hyde. Veremos más tarde que esta suposición constituye la primera hipótesis 'científica' del Dr. Jekyll en su relato autobiográfico. Pero Mr. Utterson devuelve la pelota a su tejado: su amigo el Dr. Jekyll es, sin lugar a dudas, víctima de este hombre misterioso que lleva la firma de Satanás.

• *Subsegmento B7) La visita de Mr. Utterson a la casa del Dr. Jekyll*

La aparición del nombre del Dr. Jekyll sirve en este caso de *bisagra semántica*, para hacer avanzar el nivel superficial de la historia. Mr. Utterson nombra a su amigo y, de manera inconsciente, sus pasos se dirigen hacia su casa.

a) Creación de la coordenada espacial: "al doblar la esquina"...

— Descripción del barrio: antiguo esplendor, degradación actual.
— Una casa conserva aún el antiguo esplendor: la casa del Dr. Jekyll.

b) Pregunta de Mr. Utterson: *"¿Está en casa el Dr. Jekyll?"*.

Mientras el mayordomo va a comprobar si está o no está, Mr. Utterson analiza la habitación y se da cuenta de que:

— Contrariamente a lo habitual, la casa le produce escalofríos.
— En los vivos reflejos del fuego flotan presagios de amenaza (la chimenea deja de ser hogar).

El mayordomo viene con la respuesta: *"El Dr. Jekyll ha salido"*.

c) Nueva pregunta de Utterson: *"¿Es normal que Mr. Hyde entre por el laboratorio cuando el Dr. Jekyll sale?"*.

El mayordomo contesta que es normal, pues tiene llave: el doctor Jekyll ha dado la orden de que se le obedezca en todo y confirma que la mayoría de las veces Mr. Hyde entra y sale por el laboratorio.

d) Conclusiones del lector a este subsegmento:

— Mr. Hyde forma parte de la casa, según parece.
— Pero no habita la parte oficial de la casa, ni entra por ella, sino que se mueve desde el laboratorio hacia la parte trasera de la casa.
— Frente a los criados, Hyde es un *alter* ego peculiar del doctor Jekyll. Nada se nos dice del porqué de esta situación, pero la relación entre los dos personajes es cada vez más estrecha.

• *Subsegmento B8) Vuelta a casa de Mr. Utterson*

El abogado se despide y se encamina hacia su casa. De nuevo la bisagra surge de la dinámica itinerante del personaje, haciendo progresar el nivel superficial del relato. Llegado a casa, Mr. Utterson construye una nueva hipótesis:

a) El pasado del Dr. Jekyll sería el de un joven turbulento... y ahora se debate en aguas profundas:

— Algún viejo pecado, alguna oculta venganza...
— Alguna falta que conlleva un castigo: ¿un hijo indigno que hay que proteger?

— En cualquier caso, *un secreto que hay que esconder*: Hyde es el hombre que se oculta, y Jekyll el que lo oculta, como Utterson oculta los documentos.

b) Este pasado le sugiere uno de los *posibles del relato* más evidentes: cabe esperar un crimen de Mr. Hyde para heredar, conforme a lo escrito en el Testamento. Esta hipótesis estará latente a lo largo de todo el texto hasta el final de la primera parte. Será, de hecho, para Mr. Utterson, la única explicación posible de la desaparición del doctor; el narrador, sin embargo no lo elegirá.

c) El pasado de Mr. Utterson, en contraposición con el pasado del Dr. Jekyll, es intachable y nada tiene que temer.

d) Conclusiones del lector a este subsegmento.

— La hipótesis de Mr. Utterson sitúa la naturaleza del secreto del Dr. Jekyll en el *espacio social de la moral*. Un pecado de juventud que hay que esconder, más que redimir, en la edad madura; algo muy propio de la doble moral victoriana.

— La hipótesis de Mr. Utterson orienta el devenir del relato hacia el temor de *un crimen por razones económicas*, algo, también, muy victoriano.

Segmento C) El doctor Jekyll estaba tranquilo (o en qué grado puede ser cínica la honorabilidad)

Un nuevo elemento temporal, "Un par de semanas después", nos lleva a una velada que el Dr. Jekyll ofrece a sus amigos.

• *Subsegmento C1) Presentación de la velada*

— Es una velada grata, como las que el Dr. Jekyll ha ofrecido hasta ahora.

— Los asistentes pertenecen a la más alta sociedad burguesa, como lo prueba el hecho de que son inteligentes, de alta reputación y catadores expertos de vino.

— El Dr. Jekyll aparece perfectamente integrado, pero da muestras de querer quedarse a solas con su amigo.

- *Subsegmento C2) El Dr. Jekyll y Mr. Utterson se quedan solos*

  a) Creación del espacio de la confidencia: velada íntima tras la cena, ambiente relajado al lado de la chimenea, que recobra su condición de hogar.
  b) Descripción del Dr. Jekyll; (es la primera vez que se nos describe, cuando a Mr. Hyde lo conocemos desde las primeras páginas del texto):

  — Unos cincuenta años, fornido, bien conformado, de rostro terso.
  — Aire de astucia rebosante de inteligencia y de bondad.

- *Subsegmento C3) Conversación entre Mr. Utterson y el Dr. Jekyll*

  a) Pregunta de Mr. Utterson que hará progresar el relato en su nivel profundo:

  – "¿Recuerda su testamento?"

  b) El Dr. Jekyll desvía la atención hacia el conflicto científico que ha tenido con el Dr. Lanyon.
  c) Mr. Utterson reincide y pregunta acerca de Mr. Hyde.
  d) El Dr. Jekyll califica la situación de: "penosa situación", "situación muy extrema", "uno de esos asuntos que no se pueden arreglar con palabras"; instala el problema, de nuevo, en el espacio del secreto.
  e) Mr. Utterson, hombre de secreto por profesión, le invita a la confidencia.

  — El Dr. Jekyll no se confiesa, pero hace una afirmación que trastoca todas las previsiones de Mr. Utterson: su problema con Mr. Hyde *"no es una cosa tan mala [...] en el momento en que yo decida puedo deshacerme de Mr. Hyde"*.
  — El Dr. Jekyll le pide a Mr. Utterson un favor: que olvide lo ocurrido (nueva instancia del secreto) y que proteja a Mr. Hyde si él falta.

  f) Conclusiones del lector a este segmento

  — El Dr. Jekyll y Mr. Hyde son física y psíquicamente antitéticos.

— El Dr. Jekyll es consciente de que el problema que preocupa a Mr. Utterson es un asunto que está más allá de las palabras –y del relato.
— El Testamento, cuya naturaleza se basa en un secreto que sólo podrá ser desvelado tras la muerte, aparece como motor narrativo de gran importancia.
— Se saca la impresión de que la relación de dependencia y de dominio se invierte, puesto que el doctor puede deshacerse de Mr. Hyde cuando quiera; con lo cual cabe desechar la idea del chantaje y cabe, incluso, desechar la idea de la culpabilidad debida a una paternidad oculta. Pero *¿cuál es, entonces, la raíz o naturaleza de su relación?* El efecto de suspense se agarrará a esta última pregunta, como a un clavo ardiendo.

Segmento D) El caso del asesinato de Carew (o cómo la policía no sabe escribir novelas policiacas)

La promesa que el Dr. Jekyll arranca a Mr. Utterson, al final del segmento anterior, instala la narración en un silencio que dura un año. Silencio que rompe ("casi un año más tarde") el asesinato de Mr. Carew.

• *Subsegmento D1) El crimen*

a) Creación del espacio del crimen: sin bisagra evenemencial, se nos presenta el cuadro de la criada romántica en la ventana: noche de luna llena, casa junto al río, vagas ensoñaciones de la muchacha –inmersión en la paz de los hombres y en la dulzura del mundo–. La chica mira y ve...

b) El crimen:

— Se acerca la víctima: "hermoso y anciano caballero de blancos cabellos". Llama la atención su inocencia y caballerosidad.
— Se acerca el asesino. Su figura rezuma agresividad.
— Conversación entre los dos. Ataque de cólera y rabia de "simio salvaje" del segundo.
— La doncella reconoce en él a Mr. Hyde, que se ha enfrentado con su amo hace unos días.
— Mr. Hyde mata a bastonazos al anciano.
— La doncella se desvanece.

c) Llegada de la policía:

— La doncella recupera el conocimiento y llama a la policía.
— El asesino ha desaparecido.
— La víctima yace en el suelo destrozada, junto a un trozo del bastón con el que ha sido asesinada: no tiene documentación. No hay indicios de robo.
— Sólo lleva sobre sí un sobre con la dirección de Mr. Utterson, lo que implica a éste en el caso. (De nuevo la presencia del sobre cerrado.)

d) Llegada de Mr. Utterson:

— Éste identifica a la víctima. Es Sir Danvers Carew, un personaje relevante y conocido por todos los personajes de la novela.
— Se identifica al verdugo. Es Mr. Hyde, según palabras de la criada.
— Mr. Utterson identifica el bastón del crimen: es un bastón que él mismo ha regalado al Dr. Jekyll, pero se lo calla, lo que le implica aún más en el caso.

• *Subsegmento D2) Visita de Mr. Utterson y de la policía a casa de Mr. Hyde*

Tras una deliciosa descripción impresionista del amanecer.

— Aparición del ama de llaves (malvada, hipócrita y rencorosa).
— Inspección de los aposentos. Mr. Jekyll no está, pues, según testimonio del ama de llaves, no para en casa: llega y se marcha.
— Lujo exquisito: abundancia de vino, plata, cuadros de calidad.
— Se encuentra la otra parte del bastón.
— Se encuentran pruebas de una huida precipitada pero meticulosamente preparada: documentos quemados, chequera quemada, cajones abiertos.

• *Subsegmento D3) La hipótesis policial*

a) La policía cae en la ilusión de un caso fácil: quedan cheques, hay dinero en el banco; para coger al criminal basta-

rá con esperar su llegada cuando vaya a cobrar alguna cantidad.

b) La realidad del caso:

— Casi nadie conoce bien a Mr. Hyde, salvo Mr. Utterson.
— No se le conoce familia en cuyas casas haya podido refugiarse.
— No existe fotografía de él para divulgarla.
— Sólo tiene una seña de identidad: "la inquietante sensación de vaga deformidad" que produce en quien lo ve; algo demasiado metafísico para la policía.

• *D4) Conclusiones del lector a este segmento*

a) No hay duda de que Mr. Hyde es un criminal que ejerce su maldad sobre inocentes: la niña y el anciano, lo que confirma su dimensión *satánica*, percibida desde el primer instante de la novela.

b) Mr. Utterson ya no tiene dudas de la conexión profunda entre Mr. Hyde y el Dr. Jekyll, gracias al bastón que lo implica a él personalmente y que le hace temer por su amigo.

c) Desde el punto de vista evenemencial, la novela llega a uno de sus puntos culminantes: ahora sí estamos frente a un caso, ahora sí *se acaba de escribir un crimen.*

d) Y, como en todo caso que se precie, el criminal anda huido: las pesquisas ya no pueden limitarse sólo a problemas de identidades o a problemas de relaciones sospechosas entre dos personas: hay que encontrar al criminal.

e) Pero la policía no tiene ninguno de los elementos que pueden convertirse en pistas para su búsqueda: ni descripción del criminal, ni familia de éste, ni hogar, ni antecedentes... ni futuro. El criminal es un simple nombre: Mr. Hyde. La narración se instala en la redundancia obsesiva del tema del secreto.

Segmento F) El incidente de la carta (o cómo el que sabe leer es capaz de comprender la realidad)

Estamos ante un capítulo que algunos críticos consideran secundario desde el punto de vista de la estructuración narrativa y que

para nosotros es esencial en la configuración de una intriga policiaca como la que ahora estamos analizando.

Desde el punto de vista evenemencial, en lo relativo a las andanzas de Mr. Utterson, parece lógico que éste se dirija a casa de su amigo el Dr. Jekyll, después del crimen y de los indicios que ha ocultado a la policía; y hacia ella se dirige, introduciendo el segmento un nuevo relator de temporalidad imprecisa: "eran las últimas horas de la tarde cuando Mr. Utterson...".

- *Subsegmento E1) Vuelta de Mr. Utterson a casa del Dr. Jekyll*

  a) Utterson es conducido hacia el laboratorio del doctor.

  — Se describe el laboratorio: descuido y "desagradable sensación de extrañeza".
  — Se nos cuenta el origen de este laboratorio: es el anfiteatro de disección del antiguo propietario de la casa, también médico.

  b) Encuentro de Mr. Utterson con el Dr. Jekyll

  — Utterson lo encuentra "con apariencia de hallarse totalmente enfermo".
  — Y con una voz irreconocible. Hay, pues, un cambio brutal en su apariencia.

  c) Conclusiones a este subsegmento. Más que el cambio físico del Dr. Jekyll, que podría ser accidental, al lector le extrañan dos cosas:

  — No puede olvidar que las palabras que sirven para definir la sensación que se siente en el laboratorio son las mismas que han servido para describir a Mr. Hyde y el efecto que produce sobre los demás; con lo cual se inicia un proceso de identificación analógica entre la persona de Mr. Hyde y el espacio del Dr. Jekyll (su laboratorio); todo mediante un procedimiento metonímico en el que la vivencia del espacio, como veremos, es capital.
  — El hecho de que el lugar de trabajo del médico sea un antiguo anfiteatro de disección (medicina fisicoquirúrgica) transformado en laboratorio (medicina bioquímica) llama también nuestra atención. A través de la coorde-

nada espacial, el texto de Stevenson va al encuentro de *su arqueología mítica*: el anfiteatro de operaciones del Dr. Frankenstein resuena en la conciencia del lector.

- *Subsegmento E2) Conversación entre Utterson y el Dr. Jekyll*

  a) Mr. Utterson ya ha religado profundamente a los dos personajes, pero no sabe la naturaleza de la unión que hace depender al uno del otro. Su pregunta: *"¿Has oído las noticias?", "¿No tienes nada que ocultar?"* hará progresar, de nuevo, la dimensión profunda del relato

  b) Respuesta del Dr. Jekyll: reincide sobre su dependencia de Mr. Hyde:

  — Nunca volveré a mirarlo.
  — Nunca más se volverá a hablar de él.
  — Estoy absolutamente seguro de él.
  — Los fundamentos que tiene de su certeza no puede compartirlos con nadie.
  — He terminado definitivamente con él.
  — Se insiste, de nuevo, en la necesidad del secreto.

  c) Como prueba de ello, el Dr. Jekyll le enseña a Mr. Utterson una carta de Mr. Hyde sin sobre, pues según él ha sido quemado. La carta libera de responsabilidades al Dr. Jekyll, en lo relativo al asesinato de Mr. Carew.

  d) La ausencia de sobre, sin embargo, despierta las sospechas de Mr. Utterson; sospechas confirmadas por el mayordomo Pool: nadie ha llevado a casa del Dr. Jekyll ningún sobre.

  e) El Dr. Jekyll manifiesta haber perdido la confianza en sí mismo y entrega a Mr. Utterson la carta, para que la guarde.

- *Subsegmento E3) El asunto de la carta*

  a) La vuelta de Mr. Utterson a su casa es, de nuevo, bisagra evenemencial:

  — Escenas y ruidos callejeros.
  — Escena doméstica: la niebla, el fuego encendido, el vino encima de la mesa.

b) Mr. Utterson llama a su encargado Guest:

— Además de encargado es su confidente.
— Y un experto en grafología: es el que sabe descifrar los secretos de la escritura. Guest es, pues, un personaje esencial en un relato en el que todos los personajes escriben cartas y en una historia que se inicia con la sospecha de la falsificación de la firma de un cheque, se continúa con la redacción de un testamento, a propósito del cual es necesario insistir en que es hológrafo, para que no se sospeche de él, y va a seguir con esta carta que Mr. Utterson tiene en la mano y de cuya paternidad sospecha.

c) Mr. Utterson le invita a analizar la carta

— Nada le dice a Guest respecto de su origen. Le sugiere más bien que es el autógrafo de un asesino.
— Guest analiza y concluye que no es letra de loco, pero sí *una letra extraña.*

d) Un sirviente entra con una nota (nueva carta):

— Guest pregunta: *"¿Es del Dr. Jekyll, señor?* [...] *Creo reconocer su letra".*
— Respuesta de Mr. Utterson: *"Sí. ¿Le gustaría verla?".*

e) Análisis de la segunda carta por Guest:

— Autógrafo sumamente interesante.
— Semejanza muy singular con la anterior (no identidad): "Sólo difiere por la inclinación de las letras".
— Se trata, en definitiva, de la misma escritura, orientadas, una hacia la derecha y la otra hacia la izquierda, en un juego infantil de grafología con resultantes simbólicas evidentes: escritura diestra y escritura siniestra

f) Conclusiones de Mr. Utterson:

— El caso es extremadamente raro...
— Decide ocultar las pruebas de nuevo ("yo no diría nada de esta carta"), y mete las cartas en la caja fuerte, *que se va hinchando de secretos.*

— Sin embargo, las sospechas de Mr. Utterson no hacen sino cambiar de naturaleza: si el Dr. Jekyll es un falsificador, lo es, no porque sea él el asesino, sino para proteger al asesino. Y de nuevo, con él, nos preguntamos *¿por qué?*

g) Conclusiones a este segmento:

a) Desde el punto de vista narrativo, es importante el cambio de actitud del Dr. Jekyll respecto de Mr. Hyde y de Mr. Utterson respecto del doctor: se opera lo que podríamos llamar *el traslado de dependencias y de responsabilidades,* que dejan al lector sumido en un mar de confusiones.

b) Creemos de alto valor simbólico la importancia que cobra la coordenada espacial, con la hondura que adquiere el laboratorio del Dr. Jekyll, ya que, a partir de este momento, se va a convertir en *centro espacial de la narración,* salvado ya el secreto de la primera puerta.

c) Es importante, desde el punto de vista crítico, ver cómo la intriga da un gran paso hacia adelante en *la sospecha de identidades a través de un espacio puramente escritural:* un modo de escribir y una capacidad técnica para leer.

Segmento F) El notable incidente del Dr. Lanyon (o cómo se puede ser digno sin dejar de ser burgués)

Un nuevo indicador la temporalidad indefinida proyecta el relato hacia un futuro indeterminado. "El tiempo pasaba."

• *Subsegmento F1) Se desvanece el escándalo del asesinato de Carew*

a) Se ofrece una recompensa para encontrar al asesino, pues la muerte del anciano se considera una afrenta pública.

b) Pero Mr. Hyde se hurta a la policía como si nunca hubiera existido.

c) Primero corren rumores sobre su vida: vergonzosa, infame, cruel, insensible, violenta.

d) Finalmente, se desvanece por completo su presencia.

• *Subsegmento F2) Consecuencias de esta circunstancia*

— Sin *la influencia maligna de Mr. Hyde*, una nueva vida se abre para el Dr. Jekyll: reuniones sociales, vuelta a la religión, vida al aire libre...
— El día 8 de enero de 18..., Mr. Utterson cena con el Dr. Lanyon en casa del Dr. Jekyll, pero
— El día 12 del mismo mes se inicia, sin que se sepa por qué, una nueva reclusión. Cierran las puertas a sus amigos y el día 15, ante la insistencia de Mr. Utterson por verlo, éste recibe la respuesta de que no quiere ver a nadie.

• *Subsegmento F3) Visita de Mr. Utterson a casa del Dr. Lanyon*

La causa de esta visita es la completa reclusión del Dr. Jekyll, que no quiere recibir a Mr. Utterson en casa.

a) Cambio brutal en la fisonomía del Dr. Lanyon. Este cambio cristaliza en dos niveles:

— Uno físico: pálido, sin peso, calvo y envejecido, *"daba señales inequívocas de una muerte cercana"*.
— Otro psicológico: *"debido a una intensa impresión un sentimiento de terror habita en el interior de su mente"*. Lo que le lleva a odiar la vida que antes amaba.

b) Ante este cambio y fundiendo en una misma reacción la impresión que le causa su amigo presente y las sospechas que ha despertado en él la negativa del Dr. Jekyll, Mr. Utterson lanza una de sus preguntas: *"¿Jekyll está enfermo también?"*.
c) Respuesta de Lanyon, *"no quiere volver a ver jamás al Dr. Jekyll ni oír hablar de él"*, acrecienta las sospechas de Mr. Utterson –y del lector– respecto del protector de Mr. Hyde.

— Se confirma así la ruptura de la amistad; ruptura que se había insinuado en la primera entrevista de Mr. Utterson con el Dr. Lanyon.
— Lanyon hace un anuncio profético que llena de perplejidad a Mr. Utterson: *"Algún día, después de que yo haya muerto, tal vez llegues a enterarte de la verdad de lo ocurri-*

do". Remite así el desvelamiento de este secreto a su posible muerte.

d) Conclusiones del lector a este subsegmento:

— De cara al lector, se opera un desplazamiento narratológico esencial: la fuerza que lleva hacia la muerte al Dr. Lanyon reside en el Dr. Jekyll.
— Ahora bien, la naturaleza de esa fuerza es *un nuevo secreto* que, como los demás, irá a parar a la caja fuerte del abogado.
— El Dr. Jekyll, sin que sepamos por qué, ya no es víctima, ni siquiera encubridor; se vislumbra como *verdugo.*
— *La narración se teje así como una hilada huidiza de secretos, relativos todos a la identidad de las personas o de sus actos:* ¿Quién es Mr. Hyde? ¿Cuál es su relación con el Dr. Jekyll? ¿Qué le pasa a Mr. Hyde después de la muerte de Sir Carew? ¿Qué ha hecho el Dr. Jekyll que puede llevar a la muerte al Dr. Lanyon? Y, finalmente, ¿hacia dónde camina el Dr. Jekyll, cada vez más separado de su mundo?

• *Subsegmento F4) Carta de Mr. Utterson al Dr. Jekyll y carta del Dr. Jekyll a Mr. Utterson*

Con la naturalidad de siempre, el nivel de las andanzas del abogado progresa con un sencillo: "tan pronto como llegó a su casa, Mr. Utterson se sentó a escribirle a Jekyll".

a) Carta de Mr. Utterson, llena de quejas respecto de la actitud del Dr. Jekyll.
b) Carta del Dr. Jekyll:

— Patetismo angustiado del tono. Estilo misteriosamente oscuro.
— Justifica la ruptura con el Dr. Lanyon, que no lo entiende.
— Anuncia una vida de extrema reclusión: "Mi puerta debe permanecer cerrada incluso para ti", tengo que seguir "mi propio y oscuro camino", "he concitado sobre mí un castigo y un peligro que no puedo ni debo nombrar".
— Pide respeto por su silencio.

c) Conclusiones de Mr. Utterson:

— No comprende tanto misterio: no estando ya Mr. Hyde, ¿de dónde le viene el mal a Jekyll?
— La razón de su mal, concluye, debe de ser algo más profundo que la locura.

d) Conclusiones del lector a este subsegmento:

— Mr. Hyde parece apartado definitivamente del relato.
— Toda la atención de la narración y de Mr. Utterson se desplaza y se concentra ya en el secreto del Dr. Jekyll,
— En este secreto reside la naturaleza de su mal; pero, *¿qué mal puede ser más profundo que la locura?*

• *Subsegmento F5) Muerte del Dr. Lanyon*

Es introducido, como siempre, por un indicador temporal impreciso; algo menos, en esta ocasión: "una semana más tarde".

a) El Dr. Lanyon cae enfermo, se muere y lo entierran.
b) "En la noche que siguió al funeral" Mr. Utterson se recluye en su despacho y saca de un cajón un sobre-carta remitido por el Dr. Lanyon.

— En el que está escrito: *"PRIVADO. Para entregar UNICAMENTE en las propias manos de J. G. Utterson, y si éste hubiera fallecido, para ser quemado sin leer".*
— Este sobre contiene a su vez otro, sobre en el que hay escrito: "No abrir hasta la muerte o desaparición del doctor Henry Jekyll". Mr. Utterson tiene la tentación de abrirlo; se contiene y lo mete "en el más profundo rincón de su caja fuerte".

c) Conclusiones a este subsegmento de cara al lector:

— Desde el punto de vista de la anecdótica del texto, estamos ante un nuevo 'crimen': el 'asesino' es ahora el Dr. Jekyll.
— Éste, según su carta, se va a convertir en un "inescrutable prisionero".

— La solución de los secretos que el texto va tejiendo se remite a la muerte del ya objeto-sujeto del secreto, el Dr. Jekyll.
— Desde el punto de vista simbólico, la nueva carta-sobre es una *puesta en abismo* simbólica del relato que, de secreto en secreto, de reclusión en reclusión, está condenado a caminar hacia la muerte: la del protagonista y, en ella, la del texto, con el secreto desvelado al fin. Primero, la casa con la puerta secreta, y ahora la caja fuerte, con su puerta inviolable, se convierten en las dos grandes metáforas espaciales de la intimidad de Mr. Hyde y del Dr. Jekyll. (Más tarde vendrá la puerta –que habrá que derribar– del laboratorio.)
— El final del capítulo es, por otra parte, lógico. Ante tanto secreto, tanta clausura y tanto silencio, Mr. Utterson decide, en cierto modo, abandonar el caso.

Segmento G) El incidente de la ventana (o toda conciencia puede convertirse en prisión)

Abandonado *el caso*, la narración vuelve, en su nivel superficial, a su origen: los paseos dominicales de Mr. Utterson y de Mr. Enfield: "un domingo, cuando Utterson daba su habitual paseo con Mr. Enfield...".

• *Subsegmento G1) Vuelta a la calleja que inicia el relato*

a) Intervención de Mr. Enfield: *"Aquella historia ha tenido un final"*. Es lo que aparentemente ha sentido el lector, al recaer todo el peso de la acción sobre el Dr. Jekyll y estar éste recluido en su casa –loco, enfermo o Dios sabe cómo...
b) Intervención de Mr. Utterson: *"Echemos un vistazo a las ventanas. Estoy preocupado por el pobre Jekyll"*. Es la reacción propia de una persona al pasar por delante de la casa de un amigo al que ya no ve.

• *Subsegmento G2) El nuevo encuentro con el Dr. Jekyll*

a) Una ventana ha sustituido a una puerta como espacio de la mirada de los personajes y del lector: la pregunta es, ahora,

qué ocurre tras la ventana; pero sigue presente el espacio de la plazoleta fría y húmeda.

b) El Dr. Jekyll aparece sentado enfrente de ésta:

— *"igual que un desconsolado prisionero", "con gran tristeza",*
— Presagiando su muerte: *"no duraré mucho tiempo, gracias a Dios",*
— Es la actitud y la resignación de un condenado a muerte que asume la culpabilidad de su crimen tras las rejas.

c) Mr. Utterson invita al Dr. Jekyll a que baje a la calle

— El Dr. Jekyll lo agradece.
— El contacto entre las dos personas es imposible: él no puede bajar, algo en su persona se lo impide; ellos no pueden ser recibidos; dentro, algo lo prohíbe.

d) Invitación a hablar desde la calle. El prisionero lo acepta.

e) Inesperadamente, el Dr. Jekyll se transforma en...?

— De pronto la sonrisa del Dr. Jekyll se transforma en una expresión de terror.
— De pronto la sensación de amabilidad habitual en él es percibida como una "desesperación tan abyecta que heló la sangre en las venas de los dos caballeros".
— El Dr. Jekyll sale corriendo y desaparece.

- *Subsegmento G3) Mr. Utterson y Mr. Enfield continúan el paseo*

— Silencio agobiante. Exclamación de Mr. Utterson, que remite el problema a una instancia superior: *"Que Dios nos asista, que Dios nos asista".*

- *G4) Conclusiones a este segmento*

— La falsa pista sugerida por Mr. Utterson en el G1 ("la historia ha tenido un final") prepara la sorpresa del G3 (la transformación del Dr. Jekyll).
— Lo que hasta ahora era sorpresa o dudas se ha transformado en horror.

— No se nos dice que Jekyll se haya transformado en Hyde; sólo se nos sugiere que la visión de Jekyll transformándose produce en el espectador las mismas sensaciones (tantas veces repetidas) que la visión de Hyde.
— El texto remite el problema a Dios, más allá de amigos, policías, razón, porque el secreto de Jekyll afecta a la dimensión física de su persona.

Segmento H) La última noche (o Todo misterio desvelado engendra otro misterio)

Llegados a esta situación, el lector presiente que el secreto tiene que ser desvelado o que se tiene que llegar, al menos, a una situación en la que el secreto pueda ser desvelado. Con esa alternancia entre itinerancia y reclusión que el narrador administra tan sabiamente a lo largo de la novela, la última noche nos muestra a Mr. Utterson "sentado junto al fuego después de cenar".

- *Subsegmento H1) La visita de Pool, el mayordomo, a casa de Mr. Utterson*

  a) Pool se presenta en casa de Mr. Utterson de manera inesperada (única ocasión de la novela en que nuestro 'detective' no toma la iniciativa).
  b) Expone las razones de su visita: algo va mal en casa del Dr. Jekyll: éste es víctima de una enfermedad o de un crimen...
  c) Expone su miedo, pero no puede razonarlo. El mayordomo se instala también, de este modo, en el espacio de lo indecible, del secreto.
  d) Pool invita a Mr. Utterson a que lo acompañe para que vea lo que pasa por sí mismo, y lo hace, como es habitual en la novela, con una pregunta: "¿Querrá usted venir conmigo y verlo por sí mismo?".

- *Subsegmento H2) La ida hacia la casa del Dr. Jekyll*

  — En la noche se lee "el abrumador presentimiento de una calamidad".

- *Subsegmento H3) Llegada a casa del Dr. Jekyll*

  — Presentación de los sirvientes. Se insiste en el terror histérico de éstos.

- *Subsegmento H4) Hacia la guarida del Dr. Jekyll*

  a) Objetivo de la incursión: oír si dentro del laboratorio está el Dr. Jekyll u otro, pues Pool sospecha que está otro, pero solo.
  b) Travesía del *laboratorio-sala de disección,* por primera vez en la novela.
  c) El mayordomo invita *al que está dentro* a que hable. La voz desde dentro responde a Pool: "dígale que no puedo ver a nadie".
  d) Discusión acerca de si ésa es la voz de Jekyll o la voz de otra persona. Opiniones varias y contradictorias:

  — Es la voz del Dr. Jekyll, pero cambiada.
  — Es la voz de otro: *"Si es la voz de otro, mi amo ha sido asesinado". "Si mi amo ha sido asesinado, ¿quién está en su lugar?"*
  — Si hay otro en lugar del amo, es el asesino, pero ¿qué hace ahí el asesino?

  e) Conclusión de este subsegmento: el diálogo de Pool y Mr. Utterson desemboca en la incongruencia que representa la supuesta realidad que se esconde tras la puerta cerrada, y plantea al mismo tiempo, ya de lleno, el tema de la identidad del personaje: el Dr. Jekyll no puede ser otro, pero ¿quién es el otro que está y que actúa donde está y donde actúa el Dr. Jekyll?

- *Subsegmento H5) Ante las dudas de Utterson, Pool hace un relato bastante detallado de lo que conoce acerca de los últimos días del Dr. Jekyll*

  a) Empieza designándolo como "él", en vez de su amo: "Él, o lo que quiera que sea, está viviendo en ese despacho". Frase que plantea de lleno el problema de la pérdida de identidad del Dr. Jekyll.

b) Hace hincapié en el tema de su reclusión de los últimos días.

c) Pone en conocimiento de Mr. Utterson y del lector un tema que hasta ahora nunca se ha tratado en la novela: el tema de los productos farmacéuticos. (El desconocimiento de este tema es el que genera el efecto suspense, en el nivel más profundo de la narración, cuando los crímenes de Mr. Hyde pasan a un segundo plano[6].) Estamos, pues, frente a:

— Productos farmacéuticos que es lógico emplear en un laboratorio.
— Productos farmacéuticos, sin embargo, que el mayordomo no sabe para qué sirven: *"No sé para qué puede servir esa droga"*.
— Mr. Utterson, persona culta, pide la hoja de encargos de los últimos tiempos: en ella llama la atención la insistencia que pone el Dr. Jekyll sobre la pureza necesaria de la droga y sobre la importancia vital de que se la envíe.
— Mr. Utterson le pregunta a Pool si la carta que pide la última partida de droga ha sido escrita por el Dr. Jekyll.
— A esta pregunta, Pool dice que sí porque se la vio escribir; pero después duda, porque llevaba una máscara ese día y porque no hablaba con su voz. Y acaba preguntándose: *"¿Por qué chillaba como una rata y se alejaba de mí?"*.

d) Conclusiones de Mr. Utterson al relato de Pool:

— Piensa que su amigo sufre una enfermedad que lo tortura y lo deforma.
— Ello explicaría el aislamiento, la máscara, el cambio de voz, la necesidad de la droga y la repentina transformación al otro lado de la ventana.
— El lector, con Mr. Utterson, se queda perplejo.

e) Insistencia de Pool respecto de la identidad problemática de su *amo:*

— *"Aquella cosa no era mi amo"*.
— En su discurso se produce un deslizamiento significativo: pasa de llamarlo "el Dr. Jekyll" a designarlo como "él", para finalmente llamarlo "aquella cosa".

— La identidad no solamente afecta al problema de la persona, sino incluso a la naturaleza misma de esa persona, que ha pasado a ser *cosa*.

f) Los interlocutores, sin embargo, vuelven a la teoría del crimen:

— *"Aquí ha habido un asesinato, mi deber es comprobarlo"*, dice Mr. Utterson.

• *Subsegmento H6) Irrupción de los dos en el aposento del Dr. Jekyll*

Desde el punto de vista de la acción es el momento culminante de la novela. Se trata de entrar por la fuerza en el *sancta sanctorum* de la intimidad y del secreto, que todos los elementos simbólicos que hemos ido consignado –puertas, ámbitos, cartas, cajones y cajas fuertes– sitúan en una perfecta reclusión.

a) Preparativos desmesurados. Se llama al criado más fuerte, se coge un hacha y un atizador y se sincronizan con precisión policial los gestos de los tres.
b) Durante los preparativos se vuelve sobre el tema de la identidad del ocupante de la sala secreta.

— La pregunta *"¿Quién está dentro?"* se repite, pues los dos sospechan.
— Frente a la sospecha de Mr. Utterson, Pool contesta: *"Pero si lo que usted me pregunta es ¿era Mr. Hyde?, yo diría ¡sí!..."*.
— Mr. Utterson, como buen amigo, vuelve a la teoría del crimen: *"Creo que el pobre Harry ha sido asesinado, y creo que su asesino está dentro"*.

c) Se deciden finalmente a entrar para ponerle a "eso" un fin. "Eso", la cosa-persona y la situación:

— Se siguen escuchando pasos, que Pool no reconoce como los de su amo.
— Se oye una voz que, por el sentimiento expresado, podría pertenecer al Dr. Jekyll ("Utterson, dijo la voz, por el amor de Dios ten compasión de mí"), pero que el mayordomo reconoce como la voz física de Mr. Hyde, con lo que el

lector se encuentra con la primera gran prueba de fusión de los *dos* seres, al expresarse los sentimientos de uno con la voz del otro.

d) Se violenta la puerta y se entra

— Descripción de la sala, focalizando la tetera humeante encima de la mesa. Señal de que ha existido una intimidad normal previa a lo que se va a ver.
— Se descubre un cuerpo yacente: es el cuerpo de Edward Hyde, muerto en aparente suicidio.
— Se plantea un problema de identidad respecto del cadáver, pues las ropas que lleva no son las apropiadas para su tamaño.
— Se busca el cadáver del Dr. Jekyll por la casa. Hipótesis de asesinato y suicidio que no cuadra con las hipótesis anteriores.
— Se recorren todos los aposentos y se descubre en ellos un espejo, cuya presencia suscita la extrañeza de los dos 'investigadores –¿para qué serviría aquí?, se preguntan–; se encuentran con libros piadosos del Dr. Jekyll con blasfemias escritas a mano en los márgenes. Y surge la pregunta de nuevo diferente y siempre la misma: *"¿Para qué necesitaba Jekyll (todo eso) aquí?"*.
— Se analiza el contenido de la mesa del Dr. Jekyll: en ella hay un voluminoso sobre dirigido a Mr. Utterson. En este sobre hay: un testamento del Dr. Jekyll a favor de Mr. Utterson; una breve nota relativa a la desaparición del Dr. Jekyll, donde se anuncia el relato del Dr. Lanyon cuya existencia ya conocemos, no así el contenido, y un sobre con la confesión autobiográfica del Dr. Jekyll. Pero sólo hay un cadáver.

e) Utterson vuelve a casa para leer los documentos que cree podrán explicar todo este entramado de misterios

Aquí se acaba la novela policiaca, aunque sea ahora cuando el protagonista va a poner el caso "en manos de la policía".

f) Conclusiones a este último segmento

1. La última noche nos ha ofrecido un cadáver: el de Mr. Hyde, el supuesto criminal recuperado. Pero sobre todo

nos ha ofrecido el nacimiento de un desaparecido: el Dr. Jekyll, la supuesta víctima en este momento. Las andanzas del abogado y del mayordomo nos han situado frente al problema de la identidad en una ruptura absoluta de ésta. La voz, el andar, la cara y los sentimientos del Dr. Jekyll o de Mr. Hyde se confunden. La presencia del espejo en el último momento de la narración, formulada como enigma por sus dos descubridores, nos sitúa confusamente frente al tema de la imagen. La imagen es una duplicación del cuerpo reflejado, pero no llega a plasmar aún el tema del doble. Sí es, en cualquier caso, el indicio de un desdoblamiento.

2. La última noche, con las tres notas que aparecen en el sobre, propician la emergencia de dos nuevos relatos: el anuncio de la desaparición del Dr. Jekyll le permitirá a Mr. Utterson leer el texto ya remitido por Mr. Lanyon; por otro lado, tenemos el nuevo texto del Dr. Jekyll.
3. Desde el punto de vista evenemencial, el misterio ha ido derivando de Mr. Hyde al Dr. Jekyll, del crimen al suicidio y del suicidio a la desaparición, y no hay nada más enigmático que una desaparición. Este nuevo secreto lo tenemos bien cerrado en los dos sobres.
4. Las pesquisas de Mr. Utterson no han llevado a ningún sitio; señal, tal vez, de que la pesquisa policiaca puede construir una red de causas y de razones más o menos circunstanciales, pero no puede llegar al fondo de los problemas que causan los crímenes: los móviles profundos, psicológicos, psicoanalíticos, no pertenecen al espacio de la escritura del inspector, en tercera persona; sólo dos relatos en primera persona, autobiográficos, serán capaces de explicarlos.
5. A través del devenir evenemencial se nos ha ofrecido una historia de misterio llena de agujeros narrativos, y éste será desvelado. Los dos relatos en primera persona, en los que se mezcla la reflexión y el autoanálisis llenarán, por un lado, esos agujeros del devenir evenemencial que, desde fuera de la conciencia del héroe, no pueden ser rellenados, y explicarán los juegos de causa y efecto que, desde una focalización externa, tampoco se pueden explicar.
6. A partir de este momento, Mr. Utterson se convierte en un lector pasivo. El Dr. Jekyll le ha dado las pautas de lectura: primero tiene que leer el relato de Mr. Lanyon, que

recoge, como veremos, acontecimientos de *los últimos momentos lúcidos de la vida del Dr. Jekyll*, acontecimientos que éste no podría ni relatar ni detallar en su autobiografía, dada su situación mental; después deberá leer el relato autobiográfico del propio Dr. Jekyll, que *globaliza todos los elementos evenemenciales*, que *rellena ciertos huecos anecdóticos* que no han quedado muy explícitos y que *interpreta toda su aventura exterior* e interior, desde el punto de vista filosófico, pero sobre todo desde el punto de vista ético –el de la doble moral.

Segmento I) El relato del Dr. Lanyon (o cómo el miedo metafísico puede provocar la muerte)

El relato del Dr. Lanyon sigue las pautas generales del texto. Se inicia con una indicación temporal, en este caso precisa: "El 9 de enero, hace ahora cuatro días".

- *Subsegmento I1) Introducción del Dr. Lanyon a la carta del Dr. Jekyll recibida por él el 9 de enero*

  a) El Dr. Lanyon habla del Dr. Jekyll como de un viejo condiscípulo.
  b) Alude a la ausencia absoluta de correspondencia epistolar entre ellos, razón por la cual le sorprende la carta; pero le extraña aún más esta carta habiendo cenado con él la noche anterior.

- *Subsegmento I2) La carta del Dr. Jekyll al Dr. Lanyon*

  a) Reafirmación de la amistad por encima de sus discrepancias científicas.
  b) Le pide un favor: que vaya a buscar a su casa un cajón donde hay un libro de notas, un frasco y polvos químicos, y que entregue el cajón a la persona que vaya a buscarlo a su casa en su nombre, a media noche. Nuevo misterio y nuevo personaje misterioso.
  c) El Dr. Jekyll liga su salvación a este gesto de confianza de su amigo.

d) Escribe una postdata manifestando los temores de que, por culpa del correo, la carta no llegue a tiempo, y anuncia una posible desaparición suya, ligada al incumplimiento del favor solicitado.

e) Conclusiones a la carta del Dr. Jekyll:

— Se acrecienta el misterio de los polvos químicos y la dependencia que el Dr. Jekyll tiene respecto de ellos.
— Toda la operación instala el secreto en la noche, y lo remite a la hora mágica, las doce, cuando llegue un desconocido.
— Se comprueba la voluntad obstinada que tiene el novelista de generar el entramado narrativo a partir de los cruces epistolares, incluso en este momento de la narración, cuando estamos a punto de saber la solución del conflicto.

• *Subsegmento I3) La visita del Dr. Lanyon a casa del Dr. Jekyll*

a) Entra en los aposentos de éste: se alude de nuevo al laboratorio como antiguo anfiteatro quirúrgico.
b) Examina el contenido del cajón objeto de la visita: simple sal cristalina blanca. Líquido rojo sangre. Cuadernos de notas donde se han apuntado los experimentos de manera bastante incoherente e incompleta. En un momento dado, se deja de anotar en ellos.
c) Conclusiones del Dr. Lanyon:

— Se convence de la enfermedad mental del Dr. Jekyll (como Mr. Utterson), pues el contenido de los cuadernos científicamente no tiene valor alguno y no existe relación aparente de causa a efecto entre el contenido del cajón y el miedo expresado por Dr. Jekyll en su carta.

• *Subsegmento I4) La visita del mensajero a las doce*

Un relator de la temporalidad nos introduce el subsegmento, como es habitual. "Apenas acababan de oírse en Londres las campanadas de las doce cuando sonó..."

a) Identidad física del mensajero. En lo relativo a su cuerpo, chocante expresión de su rostro, extraño malestar subjetivo

que provoca, anormalidad absurda: rasgos todos ellos que nos remiten al personaje que conocemos desde las primeras páginas del texto. Se trata, evidentemente, de Mr. Hyde. La vestimenta es desmesuradamente grande para él, como cuando Mr. Utterson y Pool encuentran el cadáver en el laboratorio.

b) Lanyon desea saber algo acerca de él, puesto que tiene que entregarle el cajón que encierra el secreto del Dr. Jekyll: acerca de su origen, de su vida, de su fortuna y de su estado en el mundo.

c) Conversación entre los dos personajes. Ante la curiosidad del Dr. Lanyon, el extraño solamente sabe preguntar: "¿Lo ha traído?". Y ante el inminente ataque de histeria que se avecina al posponer con la conversación la entrega del cajón, el Dr. Lanyon le da los contenidos de éste.

d) El experimento del extraño visitante. Primera fase:

— El extraño compone una pócima.
— El extraño le hace preguntas extravagantes al Dr. Lanyon, que le contesta: "Usted habla en enigma"[7].
— El extraño quiere continuar su experimento solo, pero el Dr. Lanyon desea presenciar el final ¿de qué: del experimento?
— Frente a las dudas científicas que subyacen en la mente del Dr. Lanyon respecto de lo que sabe del Dr. Jekyll y de lo que intuye que va a ocurrir, el extraño le lanza un discurso acerca de *la medicina transcendental*[8].

e) El experimento. Segunda fase:

— El forastero bebe la pócima.
— El forastero empieza a sufrir cambios en su cuerpo. Tras estos cambios, "allí estaba Henry Jekyll".

f) *Conclusiones a este subsegmento. En este momento y sólo en este momento el lector toma posesión de manera indudable del secreto o enigma que ha construido toda la novela y ha mantenido el suspense a lo largo de decenas y decenas de páginas:*

1. Mr. Hyde es el Dr. Jekyll.
2. El cambio o identidad en la dualidad se debe a una manipulación bioquímica del cuerpo del Doctor.

3. No se trata, pues, de deformación física debida a la enfermedad ni de desdoblamiento de personalidad debido a la locura.
4. Estamos ante un *caso* de ciencia, o de ciencia-ficción, que implica la realidad ontológica del yo en función de la identidad de la persona y del cambio de personalidad.

La novela policiaca se ha transformado en novela de ciencia ficción con referente ontológico.

- *Subsegmento 15) Efectos sobre el Dr. Lanyon de la transformación de Mr. Hyde en el Dr. Jekyll*

a) Confusión absoluta de la mente del Doctor, que se siente incapaz de trasladar al papel lo que Jekyll-Hyde le dijo durante la hora siguiente a su transformación. Recordemos bien: una hora, dice el texto.
b) Estado de postración: horror moral que lo llevará a la muerte.
c) *Conclusiones a la narración del Doctor Lanyon*

1. Queda explicado el crimen de Mr. Carew y la imposible investigación posterior, al desaparecer el autor del crimen, reconvertido a Dr. Jekyll.
2. Queda explicado el misterio de la identidad de Mr. Hyde.
3. Queda explicado el misterio del Dr. Jekyll: su retiro, su 'enfermedad', su 'locura' y su desaparición, convertido en Mr. Hyde, en la muerte de éste: *sólo hay suicidio, no hay crimen ni desaparición.*

La nueva novela policiaca no ha lugar.

d) Queda explicada la naturaleza de la muerte misteriosa del Dr. Lanyon, víctima del crimen moral o metafísico de su amigo.

Sin embargo, siguen en pie unos cuantos enigmas:

1. El enigma científico del *cómo* de la transformación.
2. El enigma filosófico del *por qué* y el *para qué* de la transformación.

La novela policiaca, evenemencial, ha concluido. *Sólo tiene cabida a partir de ahora la novela existencial (ontológica o moral),*

aquella que nos explica el porqué de la necesidad de un cambio de identidad, el porqué de la bifurcación del yo a la búsqueda de una doble estructuración de la personalidad. Durante una hora, el Dr. Jekyll ha intentado explicárselo al Dr. Lanyon, que no ha entendido nada, pues ninguno de los dos estaba en la mejor situación para explicar y para comprender. La hora que vamos a emplear en leer las veinte páginas en las que el Dr. Jekyll nos hace su relato autobiográfico.

Segmento J) Relación completa del caso por el Doctor Jekyll (o cómo un relato supuestamente ontológico es un simple alegato sobre la doble moral)

Llegado a este momento de la novela, el lector conoce todos los hechos que configuran el caso del Dr. Jekyll; pero ignora ciertos detalles relativos a algunos de aquéllos. El relato autobiográfico del doctor será, pues, redundante, desde el punto de vista evenemencial y en lo relativo al eje de las coordenadas espacio-temporales.

¿Qué puede aportar, pues, una narración de un caso que, con grandes esfuerzos, el lector, con la ayuda de Mr. Utterson y del Dr. Lanyon, ha reconstruido? Puede ofrecer, a nuestro entender, tres elementos novedosos:

— Aporta esos detalles mínimos que explican acciones o presencias que han quedado en el aire. Detalles relativos a gestos o a objetos, como el famoso espejo del que ya hemos hablado.
— Aporta alguna indicación relativa a la vida del Dr. Jekyll anterior al momento que nos ocupa. Ello mediante una pequeña analepsis que amplía la historia del personaje; elemento este que no trata para nada el narrador omnisciente y que es de gran importancia, pues inserta al personaje en su medio social y familiar donde cobra valor moral su aventura.
— Explica, desde dentro, la relación de causa a efecto que existe entre acontecimientos que el lector no conoce sino desde el punto de vista circunstancial, mediante una focalización externa al personaje.

La relación del caso será completa por dos razones: primero, porque *globaliza de manera lineal el movimiento ascendente de la*

intriga, convirtiendo ésta en conflicto interior con sus antecedentes, su desarrollo, su clímax y su desenlace, y segundo, porque *es esencialmente explicativa de dicho conflicto*, a pesar del tono narrativo y de la aportación de elementos anecdóticos que completan el caso. Con ella *el caso policial se convierte en caso psicoclínico.*

- *Subsegmento J1) Situación histórica, social y psicológica del personaje*

  a) "Nací en el año 18..." Poco importa el año preciso: el Dr. Jekyll, al final del siglo, es un hijo del siglo XIX, del siglo victoriano. Su familia es afortunada, él una persona dotada de excelentes prendas, lo que le prepara y garantiza "un futuro honorable y distinguido"; la esencia de la conciencia burguesa decimonónica.

  b) Sin embargo, psicológicamente tiene:

  — Una "disposición a la alegría de las diversiones".
  — Lo que va en contra de su "posición en el mundo", en contra de "los altos objetivos que me había trazado".
  — El enfrentamiento de estos dos elementos hace nacer en él una conciencia "culpable" que se manifiesta en un sentimiento mórbido.

  c) Jekyll razona filosóficamente esta contradicción, y la formula, en términos ontológicos, como *la toma de conciencia de una dualidad del ser humano:* existe una fosa en "esas provincias del bien y del mal que dividen y componen la naturaleza del hombre". Esta toma de conciencia de la dualidad intrínseca del ser tiene una resultante ética: le exime de la acusación de hipocresía y de doble moral.

A pesar de los esfuerzos del Dr. Jekyll por situar el problema en una dimensión que podríamos llamar ontológica, esta dimensión sólo aparece como justificación o como coartada para salvaguardar la duplicidad ética y social, que es lo que de verdad le preocupa: su tendencia hacia la diversión y el vicio está en contradicción con su posición en el mundo. La solución que dará a su conflicto con la creación de Mr. Hyde y con el comportamiento de éste no hace sino confirmar esta realidad socio-moral del problema.

- *Subsegmento J2) Teorización filosófica del Dr. Jekyll acerca de la dualidad del hombre y formulación de una hipótesis para solventarla*

  a) "El hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos." Mal y bien, por separado. Su razonamiento se instala pues, desde el principio, en un dualismo de raíz esencialmente protestante.

  b) "El hombre es una mera sociedad de múltiples habitantes inconsecuentes, independientes entre sí." El Dr. Jekyll deriva hacia una toma de conciencia del yo de corte prefreudiano, en la fragmentación desordenada y pulsional de la personalidad.

  c) Esta dualidad es de carácter negativo. Es vivida por el hombre, en palabras de Jekyll, como "maldición del género humano". Jekyll echa mano aquí de un determinismo metafísico de corte puritano y jansenista ligado al pecado original. Por otra parte, anuncia el posible fracaso de su intento, que él mismo calificará en un momento dado de "ensayos incompletos".

  d) El Dr. Jekyll propone, para solucionar el conflicto de esta dualidad, una hipótesis que, bajo su apariencia ontológica, esconde una trampa moral: se trata de disociar las dos instancias o realidades del ser. Pero ¿cómo disociarlas? Esta pregunta desencadena todo el conflicto interior del doctor, pero desencadena a su vez todo el devenir narrativo de la novela, que sólo tiene un objetivo: *dar respuesta anecdótica a esta pregunta filosófica y ética.* Observemos de paso que esta disociación no se hará para eliminar los elementos "negativos" y potenciar los "positivos", lo que hubiera sido, desde el punto de vista de la realización del yo, la aspiración lógica del experimento, sino para poder vivir *individualmente* las experiencias de lo negativo sin que éstas recaigan en sus consecuencias sobre la dimensión positiva y *colectiva* del yo.

  e) Esta hipótesis teórica tendrá una primera confirmación experimental en dos observaciones que el médico lleva a cabo:

  — Observa que ciertos agentes químicos son capaces "de sacudir y de entreabrir la carnal vestimenta", pues conocía la droga que "controlaba y hacía tambalear en sus cimientos la fortaleza misma de la identidad".
  — Observa que su "cuerpo natural no es más que simple aura y efluvio de alguna de las potencias que constituyen

mi espíritu". Lo que permitiría, dado el dualismo ontológico en el que parece asentarse, que, activando alguna de esas potencias, su fuerza pueda llegar a transformar el cuerpo.

- *Subsegmento J3) El Dr. Jekyll somete su hipótesis teórica a la prueba de la experiencia*

  a) Primero, formula los riesgos del experimento: desencadenar esas fuerzas podría llevarle a ser destruido por ellas. A pesar de todo hace los preparativos.
  b) Bebe la pócima por primera vez. Consecuencias del experimento:

  — Atroces dolores, náusea mortal, horror del espíritu.
  — Se siente más joven, más ligero, más feliz en cuanto al cuerpo.
  — Se siente más perverso en cuanto al alma.
  — Se observa, curiosamente, más pequeño desde el punto de vista físico.

  c) Conclusiones del lector tras esta transformación:

  — Desde el punto de vista narratológico, queda explicado el físico de Mr. Hyde: su pequeñez, su ligereza, el hecho de que al sufrir las transformaciones sin haberse cambiado de vestimenta, los vestidos de Jekyll le queden grandes; y explica su capacidad para desvanecerse y desaparecer.
  — Por otro lado, explica la náusea enigmática que perciben todos los personajes de la novela al verlo.

  d) Instalación del espejo en los aposentos de Jekyll-Hyde:

  — Lo pone allí, al fin lo sabemos, para observar sus transformaciones[9].
  — Al verse por primera vez en el espejo, se nombra a sí mismo: Mr. Hyde: se ve y se da, al verse y nombrarse, una nueva identidad.
  — Ante su imagen en el espejo, intenta explicar la característica más peculiar de su nuevo físico: la pequeñez. Atribuirá ésta al escaso desarrollo espiritual que el mal ha

tenido hasta ahora en su ser, lo que, en aplicación de la segunda hipótesis antes formulada, sólo ha permitido la emergencia de una pequeña aura y de un pequeño efluvio físico; y así es, pues, a medida que se desarrolla el mal en él, Mr. Hyde se irá haciendo más fuerte y el Dr. Jekyll más débil.

— Al verse asume su nueva identidad: "Ése también era yo".

— Y define a Mr. Hyde como "mal puro"; lo que explica toda la morfología y toda la adjetivación satánica que ha ido recibiendo a lo largo de la primera parte de la novela.

- *Subsegmento J4) Jekyll bebe la pócima por segunda vez*

  a) Objetivo de este experimento: ver si la reacción de transformación se opera en sentido contrario y ver cómo se fija la identidad en una u otra dirección.
  b) Efectos del experimento: sufre los "estertores de la disolución" (del yo, se supone) y vuelve a ser el doctor Jekyll.
  c) Análisis de este segundo experimento por el propio Dr. Jekyll: "Podía haber hecho el experimento al revés: forzar la naturaleza hacia el ángel en vez de hacia el demonio".

El experimento ha ido en la peor dirección posible: "abrir las puertas de la cárcel de mi constitución". Frase que implica que el bien o las estructuras del bien son *la cárcel*, y que la naturaleza profunda del yo liberada la constituye el mal. Lo que viene a significar que la naturaleza del hombre es esencialmente mala. Y de nuevo caemos en el puritanismo protestante, en el que son las estructuras sociales las que se constituyen en garantes de la moralidad del individuo.

- *Subsegmento J5) Creación de la morada de Mr. Hyde*

  a) Hay que darle a Mr. Hyde la morada que le corresponde social y moralmente. Ésta sólo puede estar ubicada en el Soho. La puerta trasera de la casa del Dr. Jekyll sólo será la puerta de entrada que, a través del laboratorio y del patio, le lleve a los aposentos de la dignidad –y viceversa.
  b) La creación de la morada física de Mr. Hyde se completa con la creación de un espacio social para este personaje que aparece como su doble –un falso doble, como veremos:

— Lo presenta a los suyos y le confiere plenos poderes en *la casa de la plaza.*
— Hace un testamento a su favor.

Todo ello tiene un objetivo: "disfrutar de las extrañas inmunidades de mi condición", "satisfacer mis placeres", "placeres indignos [...] no quisiera emplear un término más duro". Eso le permite la "ostentación ante la mirada pública de una abrumadora carga de honorabilidad y despojarme al instante [...] y zambullirme de cabeza en el mar de la libertad". El Dr. Jekyll se convierte, pues, según sus palabras, en un hombre "que podía permitirse el lujo de reírse de toda sospecha", pues su depravación es una depravación "vicaria", trasplantada al otro yo, hasta el punto de que se adormece su conciencia.

c) Conclusiones a este subsegmento:

— Desde el punto de vista narratológico, explica la capacidad de movimiento –apariciones, desapariciones– de Mr. Hyde.
— Desde el punto de vista de la puesta en abismo del tema del secreto, como última instancia de la identidad, emerge el espacio del Testamento. De hecho, lo que estamos leyendo en estas últimas páginas es el testamento moral del Dr. Jekyll.
— Desde el punto de vista de la interpretación ideológica, nos confirma en *la naturaleza moral –de la doble moral– del relato.* El conflicto planteado no es de naturaleza ontológica, como puede serlo el doble romántico (trasunto espiritual del yo afincado en la materialidad histórica que lo fractura), o como puede serlo la fragmentación esquizofrénica. *El doble aquí es una pura alegoría de la doble moral victoriana y tiene sus fundamentos socio-morales asentados en el puritanismo de la época, por un lado, y en la hipocresía que invalida dicho puritanismo.*

• *Subsegmento J6) Primeras andanzas criminales de Jekyll*

El propio Jekyll nos cuenta el caso de la niña atropellada y desvela el misterio del "cheque falsificado". El cheque era auténtico: para completar la morada social de Mr. Hyde, el Dr. Jekyll había abierto

una cuenta corriente a su nombre y aquel disponía de una chequera. Mr. Hyde adquiría así una identidad económica, bancaria, esencial en una sociedad mercantilista. Jekyll-Hyde había adoptado para ello una firma en la que la escritura, siendo la suya, estaba inclinada hacia atrás, hacia la izquierda, como la de la carta que descifra Guest: la escritura del mal es siempre una escritura *siniestra*[10].

- *Subsegmento J7) Primer cambio no controlado del Dr. Jekyll en Mr. Hyde*

  a) El Dr. Jekyll se despierta en la casa de Mr. Hyde en el Soho.
  b) El cambio ha sido incompleto: su mano sigue siendo la mano de Hyde.
  c) Vuelve a *su* casa vestido como puede. Se inicia el descontrol de la droga, se inicia la extrañeza de los criados, se inician las dificultades para volver a ser Jekyll. El Dr. Jekyll tiene que optar: o ser el anciano honorable, o ser Mr. Hyde. Opta por ser el anciano, y esta opción explica los "meses de vida normal" durante los cuales, en los relatos anteriores, vemos a Jekyll reunirse de nuevo con sus amigos, hacer obras de caridad, viajar al campo, etc.
  d) Pero el Dr. Jekyll no decide destruir el espacio de Mr. Hyde: deja la puerta abierta a futuras transformaciones.

- *Subsegmento J8) El Dr. Jekyll bebe de nuevo el "transformador brebaje"*

  a) Debido al tiempo transcurrido sin experimento, la transformación es más violenta que nunca.
  b) Transformado en Mr. Hyde, el Dr. Jekyll asesina a Sir Denvers Carew: no se nos cuenta el asesinato, como es lógico, puesto que ya se nos ha contado en detalle, focalizado por la mirada de la doncella. El relato autobiográfico sí nos explica, en cambio, da razones de la violencia insensata y desmesurada del crimen.
  c) Bajo la apariencia de Mr. Hyde, el doctor se refugia en la casa del Soho: destruye los papeles y se complace en su crimen, al sentirse un ser diferente.
  d) Vuelve a ser el Dr. Jekyll. Ante la enormidad del crimen que ha cometido, y el miedo a las consecuencias civiles, se vuelve hacia su infancia y recupera la figura del padre, al que ha

sido infiel. A pesar de todo, se asienta en una autoindulgencia teñida de remordimiento: y decide que ya no habrá más Mr. Hyde.

e) Conclusiones a este subsegmento:

— Desde el punto de vista narratológico, esto explica, de nuevo, los meses normales, casi un año, y la impotencia de la policía frente a la desaparición del autor del crimen.
— A pesar de todo, no podemos olvidar que el problema de la impunidad de la doble moral sigue latente en esta decisión de no volver a ser nunca más Mr. Hyde. El Dr. Jekyll se sabe impune: "Jekyll era ahora mi ciudad de refugio".

- *Subsegmento J9) Jekyll se transforma inesperadamente en Mr. Hyde*

a) Razón de este cambio en boca del propio Dr. Jekyll: "Se había roto el equilibrio de mi alma".

b) Circunstancias del cambio: "Un hermoso día de enero, en el Regent Park".

c) El cambio se hace de manera aún más violenta que la vez anterior: "horribles náuseas, escalofríos... una vez más era yo Edward Hyde".

d) Carta al Dr. Lanyon acerca del cajón del laboratorio, pidiéndole ayuda.

e) Conclusión a este subsegmento. El cambio imprevisto, el hecho de que se dé en pleno día y en el parque más frecuentado y elegante del Londres del siglo XIX es el determinante de la última gran secuencia evenemencial del relato –desde la focalización del Dr. Lanyon–: la carta enviada a éste, el encargo de ir a buscar a su laboratorio un cajón y, finalmente, el encuentro con el doctor amigo a media noche, cuando nadie lo ve. Esta decisión genera a su vez dos nuevas cartas: la carta al Dr. Lanyon pidiéndole el favor y la carta al mayordomo Pool para que colabore con el doctor cuando vaya a su casa.

- *Subsegmento J10) El episodio en casa de Lanyon*

a) El Dr. Jekyll apenas nos lo cuenta; no es necesario, pues ya conocemos todos los detalles gracias al relato en forma de carta que el Dr. Lanyon le remite a Mr. Utterson.

b) El Dr. Jekyll se centra en el problema de la vuelta a su propia identidad: en este momento no apreciamos en el Dr. Jekyll miedo a la prisión a la que el crimen podría llevarle, sino miedo a Mr. Hyde, que está ocupando la totalidad de su identidad, anulando la situación cómoda del falso doble.

- *Subsegmento J11) Nuevos cambios: hacia la dosis imposible*

a) La reflexión del Dr. Jekyll se fija ya en el horror de su otro yo, que está empezando a ser otro, pues Mr. Hyde es cada vez más fuerte ante la mayor debilidad del Dr. Jekyll. El lector se pregunta: ¿estamos de verdad ante un doble real? La transferencia paulatina de energía de *uno* a *otro*, con la lenta destrucción del primero, indica que *sólo puede haber un ser* en una sola persona.
b) Mr. Hyde invade todo el espacio del Dr. Jekyll, lo que explica las blasfemias que encontraremos luego en los libros sagrados y la destrucción del retrato del padre; parricidio al que algunos intérpretes han querido dar un alcance psicoanalítico ligado al complejo de Edipo.
c) Primera tentación de suicidio.
d) Desaparición de la antigua provisión de sales, con graves consecuencias:

— El nuevo surtido no produce efectos esperados, lo que explica el nerviosismo de los últimos días del Dr. Jekyll, los nuevos pedidos, el tono intransigente de éstos y que la última petición ya no sea, tal vez, escrita por la mano del doctor, tal como sospecha Pool.
— El Dr. Jekyll sospecha que lo único que queda ya por salvar es el relato de su vida; relato que explique, justifique o redima su experimento. Y acaba formulando la última pregunta funcional desde el punto de vista narratológico: ¿puede Mr. Hyde sobrevivirle al Dr. Jekyll? Personalmente, a él, la pregunta ya no le concierne: el Dr. Jekyll ya no es él mismo, pero tampoco quiere asumir la identidad de Mr. Hyde. *El doble es imposible.* Sólo le queda poner fin a su historia, en el doble sentido de la palabra: como vida vivida y como escritura: "a la vida del desdichado Henry Jekyll le pongo fin". Fin que es el fin de la novela, pero fin que implica el suicidio del Dr. Jekyll bajo la forma de Mr. Hyde.

Desde el punto de vista de la novela que estamos leyendo, el final no presenta la menor duda. Desde el punto de vista de un relanzamiento posible de la historia, aquí podría iniciarse una nueva novela policíaca. ¿Quién es el que muere? ¿Cómo muere? ¿Dónde se ha metido el desaparecido presunto autor –o víctima– de su muerte? Porque, como vimos, desde el punto de vista de la realidad histórica, el Dr. Jekyll es un desaparecido.

Estaríamos ante *un nuevo caso*; pero éste pertenecería más bien a las series tipo *Expediente X*.

3.3. Consideraciones de cara a una posible interpretación

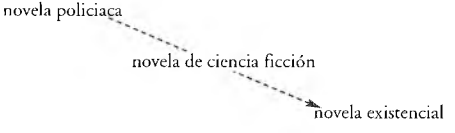
A lo largo de la lectura descriptiva (y sin arriesgarnos en otro tereno textual) hemos ido desgranando consideraciones –sugeridas siempre por el texto– que constituyen la base de una posible interpretación. No es ésta, como ya dijimos, el objeto de nuestra lectura, sino tomar posesión de las estrategias narrativas que conducen el efecto suspense hacia el relato autobiográfico final. Nos parece, sin embargo, que podemos recordar y agrupar alguna de las consideraciones desgranadas, con el simple fin, no de dar una interpretación original de la novela (que no la necesita, pues tiene tantas), sino para probar cómo la interpretación –incluso la más profunda– debe asentarse en la descripción meticulosa del texto; en este caso, en el nivel de su organización narrativa. Vamos a agruparlas en dos hiladas, pues éstas son los dos campos temáticos fundamentales de la novela:

— La progresión narrativa y el tema del secreto de la identidad del ser.
— El conflicto actancial y el tema del doble imposible.

3.3.1. La progresión narrativa y la identidad del yo

Hemos ido viendo a lo largo de nuestro análisis de la acción del relato, cómo la progresión de la intriga caminaba zigzagueante hacia la desvelación de un secreto, en dos niveles diferentes: en uno, se nos contaban las andanzas de Mr. Utterson, el improvisado detective en pos de ese secreto; en el otro, la dinámica misma de ese secreto –la evolución del Dr. Jekyll hacia su conversión definitiva en Mr. Hyde– nos llevaba inexorablemente hacia su desvelamiento. Así, podemos decir que en la novela tenemos dos historias principales

con sus protagonistas respectivos: la de Mr. Utterson y la del Dr. Jekyll. La catálisis temática que organiza la primera es *la voluntad de conocimiento* de su actante principal y, en función de ella, nace *una historia policiaca.* La catálisis que organiza la segunda es *la voluntad de ser otro* mediante la acción de la ciencia, y, en función de ella, nace, paulatinamente, *una autobiografía.* La estructura narrativa se construye, pues, sobre ese deslizamiento que nos fuerza a vivir, como lectores, tres subgéneros narrativos al mismo tiempo, aunque con un cierto desfase temporal –o simplemente narrativo– y con una dimensión, de misterio en misterio, y una intencionalidad cada vez más profundas:



La historia de las andanzas de Mr. Utterson, para esclarecer el secreto que se esconde a sus ojos detrás de diversos obstáculos, adopta un ritmo regido por una progresión evenemencial que podemos llamar *superficial.* En ella marcan el ritmo narrativo los relatores de la temporalidad –una temporalidad imprecisa y ligada a elementos oficiales del paso del tiempo –años, días, horas, campanas que dan las horas, etc. En este mismo sentido, el espacio de esta búsqueda es el enredijo de las calles que se transita de manera continua o el interior de unas moradas en las que no se pasa nunca –salvo al final– del salón reservado a las visitas.

Podemos decir, a la vista de lo que hemos ido apuntando, que, a pesar de su empeño y a pesar de la inteligencia puesta en marcha por Mr. Utterson y algunos de los que le rodean y ayudan, sus andanzas y pesquisas no aciertan en ningún momento a desvelarnos la profundidad del devenir del Dr. Jekyll. Sólo consiguen crear redes circunstanciales de interpretación que siempre le conducen hacia hipótesis que el devenir final de la historia denuncia como falsas: pecado de juventud, chantaje, enfermedad, locura, crimen... *La pesquisa policiaca y, con ella, la narración en tercera persona –desde el exterior del personaje– sólo es capaz de poner de manifiesto los gestos externos de una conducta; nunca es capaz de des-*

velarnos (si nos atenemos a un presupuesto epistemológico puro) la realidad profunda de un ser, que sólo es accesible en la escritura autobiográfica.

Este condicionante es definitivo en la organización de la materia anecdótica.

La identidad del yo es un secreto perfectamente guardado por las apariencias y por el decorado social de la persona. Este secreto sólo emerge con gran esfuerzo, incluso para la propia conciencia que es su sostén o su morada. Y comprendemos ahora el alcance profundo que tiene la coordenada espacial en la novela. Todo en ella está orientado a la creación simbólica de esta morada del secreto:

a) *La ciudad*, enredada en sus callejas angostas, concentrada en su plaza recoleta, clausurada por un cielo que pocas veces permite la huida de la mirada. (Y esta dimensión simbólica no va en detrimento del realismo impresionista que ya apuntamos.)

b) *La casa*, con su trasfondo al que nadie tiene acceso, separado por el patio y concentrada su profundidad secreta en el aposento que el Dr. Jekyll tiene en su territorio prohibido –el laboratorio.

c) *La doble puerta de la casa* que permite el tránsito del espacio oficial del yo –su decorado social– al espacio secreto e ignoto –su decorado profundo. Pero, más aún que este tránsito, lo que permite es la huida: mediante estas dos puertas, uno puede ser tránsfuga de su propia conciencia, de su propia realidad.

d) *La ventana*, que impide cualquier tipo de salida, pero sobre todo cualquier tipo de entrada.

e) *La puerta del laboratorio* convertido en *sancta sanctorum* del yo.

f) En un nivel real y simbólico, *el sobre* que encierra las cartas que guardan el secreto profundo del yo; cartas que Mr. Utterson irá recluyendo en el rincón más negro y protegido de *la caja fuerte*, como una falta, como un complejo que la conciencia reprime hacia las profundidades más oscuras y mejor guardadas del subconsciente.

El yo secreto sólo se desvela poco a poco, forzado por una circunstancia superior a su propio deseo –justicia divina, justicia humana, psicoanálisis. Que este tema aparezca expresado conceptual o

simbólicamente en un texto, mediante la reflexión o mediante el manar del flujo de conciencia, no es algo muy llamativo en una novela postromántica. Que un texto dé cuenta, mediante su propia estructuración narrativa, de esas dificultades, de esa progresión, de esa necesidad de evacuar los secretos del yo profundo, es algo más singular. Aquí reside uno de los logros más atractivos de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.*

La novela se inicia en tercera persona, aunque varias voces van completando el relato, al contar sus experiencias a Mr. Utterson en primera persona; ahora bien, el ritmo hacia la primera persona autobiográfica va en aumento hasta desembocar en las veinte páginas del relato final. Podemos decir que la primera persona se va apoderando de la novela a medida que ésta avanza: a medida que pasamos de lo evenemencial externo a lo existencial privado.

El primer macrosegmento de la novela, el que engloba los segmentos A, B, C, D, E, F, G y H está dominado aparentemente por la narración en tercera persona; pero sólo aparentemente, pues está entrecortado por fragmentos en primera persona en casi todos los segmentos:

— Segmento A: relato de Mr. Enfield y testamento autógrafo del Dr. Jekyll,
— Segmento B: relato del Dr. Lanyon,
— Segmento D: relato de la criada que vio el crimen,
— Segmento E: dos cartas del Dr. Jekyll,
— Segmento F: una carta de M. Utterson al Dr. Jekyll, una carta del segundo al primero, y nuestro abogado recibe un sobre del Dr. Lanyon que contiene otro sobre que sólo podrá abrirse tras la muerte del Dr. Jekyll,
— Todo el segmento H –sin olvidar el relato en primera persona de Pool– conduce a la aparición del gran sobre que contiene tres nuevos textos en primera persona: nota del Dr. Jekyll, nuevo testamento y relato autobiográfico final.

El segundo macrosegmento de la novela –carta dentro de dos sobres, en caja fuerte– nos cuenta en primera persona, por pluma del Dr. Lanyon, los últimos acontecimientos del Dr. Jekyll: la transformación y la identidad problemática de la que sólo él es testigo. Es relato en primera persona, pero no es autobiográfico.

El tercer macrosegmento de la novela (nueva carta dentro de dos sobres) está constituido por la autobiografía de Jekyll-Hyde: nos

cuenta lo que sólo él podía saber; pero, al mismo tiempo que cuenta, desvela o crea su propio secreto e identidad.

Cada persona lleva su secreto metido en un sobre. Y toda la novela, en su progresión, es como un bargueño, como un *secrétaire*, cuyos cajones se van abriendo y cerrando, hasta llegar al último, aquel que encierra la carta más íntima, aquella que sólo se puede escribir una vez.

La figura 3.1 nos permitirá ver esta fragmentación y esta unidad; ese caminar fragmentario hacia la única instancia final autobiográfica.

Ahora bien, este triunfo narrativo de la primera persona no es un punto de partida en la novela, como es el caso de *Frankenstein o el moderno Prometeo* –que empieza de manera epistolar y se instala tras unas pocas páginas en la *novela de memorias*–, o como *Drácula*, que nace desde la primera línea con la fragmentación propia del diario íntimo. En los tres casos ejemplares que crean las tres grandes figuras míticas de la modernidad contemporánea, la primera persona era necesaria para decir los fundamentos ontológicos del nudo de conflictos que estas novelas intentan plasmar: identidad y dualidad del ser, muerte de la figura del padre y ensoñación del hombre como padre de sí mismo en la creación de su doble, toma de conciencia del otro desacralizado como destructor de la identidad del yo, etc. Todos los problemas que le crecen al hombre moderno, tras la muerte de Dios y la pérdida de la referencia transcendente que, real o imaginaria, asentaba la naturaleza de su ser y de su devenir eterno, frente a su condición de criatura mortal.

En las novelas de M. W. Shelley y de B. Stoker ello es así desde el principio. En la novela de Stevenson esta dimensión se va creando a medida que el texto avanza, en el paso de lo que hemos definido como novela policíaca –esencialmente evenemencial– a la novela autobiográfica –exclusivamente ontológica y moral.

3.3.2. El conflicto actancial: del falso doble a la doble moral

Habitualmente se mete *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* en el saco ambiguo del tema del doble. No estamos seguros de encontrarnos aquí ante un doble evidente: la propia dinámica del conflicto actancial –el Dr. Jekyll que, llevado por la voluntad de creación de su otro yo, se convierte en Mr. Hyde, gracias a la ayuda de la ciencia, perdiendo su identidad inicial...– la propia dinámica nos impide afirmarlo de una manera simplista.

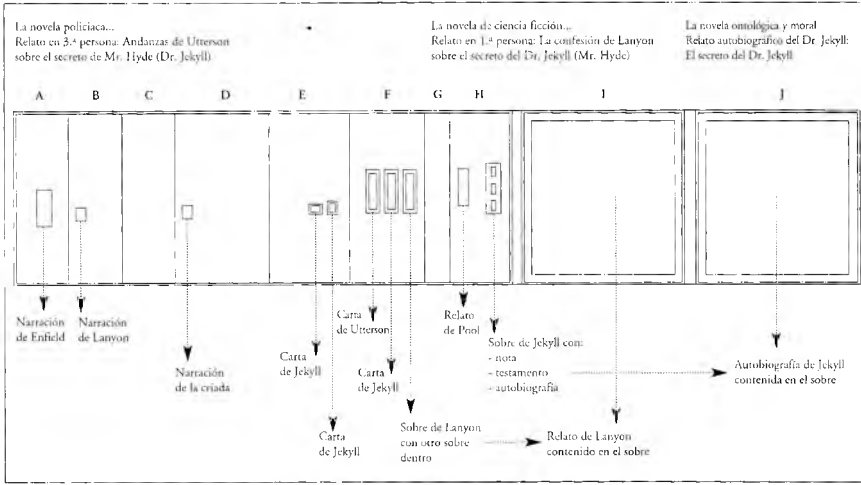


Figura 3.1. Organización narrativa de la materia anecdótica.

El concepto de doble exige dos presencias, contemporáneas la una de la otra, en su alternancia aparente –metafísicas o psicoanalíticas, como dijimos–: una duplicidad real o imaginaria o una partición del ser –una esquizofrenia–. *En el caso del falso doble Jekyll-Hyde* nos encontramos con las circunstancias siguientes:

— Al principio de la novela sólo existe el Dr. Jekyll.
— Cuando Mr. Jekyll está, el Dr. Hyde no está ni puede estar, y viceversa; no crean por consiguiente ni una pareja real, ni una presencia especular, fuere cual fuere la naturaleza de la imagen.
— Mr. Hyde va tomando cuerpo espiritual y material a medida que el Dr. Jekyll se va vaciando de su propia substancia.
— La muerte o desaparición del Dr. Jekyll proviene del triunfo espiritual y físico de Mr. Hyde.
— Pero la muerte del Dr. Jekyll conlleva la muerte de Mr. Hyde.
— Al final de la novela sólo queda un cadáver, el cadáver de Mr. Hyde...
— y el texto del Dr. Jekyll: una confesión que desmiente la posibilidad del doble y que nos da las pautas de lectura, situadas en un terreno moral: *el problema de la doble moral; un problema más social que ontológico.*

Este trasvase de substancia que implica el triunfo de la voluntad de placer, es el resultado mismo del devenir de la estructura actancial; incluso si en ese devenir la instancia primera del ser es desviada en una única dirección. Esta polarización es la causa directa de que la emergencia del doble y la convivencia de las dos realidades de un mismo yo sean imposibles: una realidad devora a la otra.

Doble, pues, falso; doble transitorio, de cara al resultado final. La resolución del conflicto, con el triunfo de Mr. Hyde, desmiente el posible dualismo ontológico del que se partía: en su doble postulación, hacia el bien o hacia el mal, el hombre sólo puede ser uno: *una unidad conflictiva cuya fortuna o fracaso no están en el nivel ontológico –que nos llevaría a una filosofía de ficción–, sino en el nivel ético.* Esa doble postulación se resuelve en unidad de comportamiento, haciendo coincidir los deseos más profundos del yo con su situación y su imagen en el interior de una colectividad –y en este comportamiento uno puede polarizar la actividad del yo hacia el bien o hacia el mal, como buenamente le plazca, o vivir en la tensión que implica la doble postulación. No actuar así, creando dos comportamientos del mismo ser, uno claro y regular, de cara a la

estructura social, y otro oscuro y desordenado, de cara a las actividades privadas del yo, instala al ser en la doble moral. Efectivamente, estamos ante una dualidad; la de la doble moral, la del doble comportamiento: doblez... la hipocresía.

NOTAS AL CAPÍTULO 3

[1] Así nos referiremos a la novela que vamos a analizar; por comodidad, pero también para resaltar la dimensión narrativa que nos interesa: estamos ante un caso, más o menos policial, cuyos secretos el lector tiene que ir desvelando, en una sucesión de acontecimientos y de preguntas. La dualidad Jekyll-Hyde nos interesará aquí en función de la construcción y resolución de ese caso. La edición que empleamos es la de Cátedra, realizada por Manuel Garrido (Madrid, 1995).

[2] Y no olvidemos que el *caso* es el campo temático preferido por el común de los lectores. Sobre el concepto de *caso* se asienta toda la narrativa popular del siglo XIX –gran parte de la de Dickens, de Sue, de Dostoievski, de Galdós, y toda la novela folletinesca–; sobre el concepto de *caso* se asienta la prensa popular que en algunas ocasiones ha llevado ese nombre –*El Caso*–; sobre este mismo concepto se asienta toda una 'literatura' televisiva que invade la pantalla desde los llamados programas de investigación y búsqueda de desaparecidos a los *reality shows*.

[3] De ahí la necesidad de que al investigador principal lo acompañe siempre otra persona, agente, amigo o discípulo, cuya misión es preguntar acerca de todo cuanto ocurre.

[4] Recordemos que *Frankenstein*, de Mary W. Shelley y *Drácula*, de Bram Stoker tienen la misma estructura fragmentada y especular, debido a cartas, fragmentos de diarios íntimos, informes y otras estrategias que, al romper la narración, impiden un desarrollo lineal y progresivo, consiguiendo un mayor efecto de suspense en la creación del espacio del terror. La fragmentación y los juegos especulares son al mismo tiempo, al ir contra la linealidad racional e idealista, indicadores de aquello que se escapa al poder estructurador de la mente y que sólo somos capaces de captar en fragmento y reflejo –en irrealidad.

[5] Dado que la segmentación del texto, en su primer nivel, nos la ofrece la perfecta distribución del material anecdótico en capítulos, no hemos creído necesario indicar las páginas que inician y acaban estos grandes segmentos.

[6] Contrariamente, las películas que inician la narración en el laboratorio, con los cambios físicos, fallan estrepitosamente en la creación del efecto suspense.

[7] Toda la novela es un enigma que construyen los sobres cerrados, las entradas y salidas, las puertas ocultas y las cajas fuertes; enigma que intentan resolver las preguntas de Utterson y del lector.

[8] Con palabras análogas a las que el maestro de Frankenstein, el Dr. Waldman y el propio Frankenstein emplean contra la medicina oficial de sus profesores oficiales, en especial el Dr. Krempe. Se ha dicho que este discurso no es propio del ser extraño que se presenta en casa del Dr. Lanyon. Se ignora que Mr. Hyde sigue siendo intelectualmente el Dr. Jekyll. Dejando de lado la escisión que se ha operado entre las dos mitades y el descontrol de conciencia que las rige, el propio texto nos obliga a pensar que no es Mr. Hyde el que habla en este caso, sino el doctor, pues, si bien el forastero, empieza tratando de usted al Dr. Lanyon, en un momento dado de su discurso lo trata como a una persona que conoce íntimamente. Este cambio en el nivel del lenguaje no sería admisible sin la fractura de la que en estos momentos el lector tiene casi perfecto conocimiento. Se sospecha ya que el extraño no es tan extraño.

[9] Es el análogo de la fuente en la que se mira el monstruo de Frankenstein, del cuadro de Dorian Gray y de la piel de zapa del Raphaël de Balzac.

[10] Leamos los cuadernos autobiográficos de Tiffauges, en *El rey de los alisos*, de Michel Tournier, 1970.

4.

LA NOVELA COMO AVENTURA INTERIOR
LECTURA DE *RENÉ*, DE CHATEAUBRIAND

4.1. Introducción

4.1.1. ¿Por qué una lectura de René?

Dos razones justifican esta elección. En primer lugar, el texto de *René* eleva a la categoría de prototipo literario un modo de enfrentarse con la historicidad social de la vida, que se viene fraguando desde el último tercio del siglo XVIII y que tiene su dos puntos más llamativos en el conjunto de la obra de J. J. Rousseau y en el *Werther* de Goethe; modo que cristaliza en el llamado, con posterioridad, *mal del siglo*: plasmación de la relación problemática del yo romántico con la sociedad civil. Ahora bien, si este sentimiento encontraba, en la obra de los dos autores mencionados, modos muy dieciochescos de expresión (ensayo autobiográfico, autobiografía, novela epistolar, etc.), en Chateaubriand este sentimiento crea su propio cauce expresivo: un modo narrativo que nos sitúa entre la narración clásica y el poema en prosa, pues no se trata de narrar ya acontecimientos externos de la vida del héroe –sus aventuras–, sino los *sentimientos* y las *ideas* de ese yo... Pero, ¿cómo se narran y se cuentan unos sentimientos y unas ideas que hasta ahora estaban reservados al espacio de la lírica o del ensayo, respectivamente?

Con *René*, la narración occidental da un paso hacia adelante definitivo, en su ida hacia la configuración de una novela cuya esencia deja de ser evenemencial y en la que *los acontecimientos no son sino el tenue hilo que soporta una estructura profunda*, en la que se manifiesta la realidad existencial y ontológica del ser.

4.1.2. ¿Dónde y cómo se sitúa René *en el devenir de la novela?*

René pertenece a lo que se ha denominado el Primer Romanticismo. Su aparición en 1802 lo sitúa en *la estela filosófica dieciochesca* que desemboca en la crisis de la conciencia inmanente. El racionalismo que se ha empeñado en darle sólo un sentido racional e histórico al hombre, ajeno a cualquier tipo de transcendencia, entra en crisis, y el sentimiento de libertad exultante y de fe en la razón, que grandes sectores de la intelectualidad habían compartido, da paso a cierta desconfianza, a cierta angustia y, en algunos casos, como se ve en los diarios íntimos de la época, a cierta voluntad de búsqueda de explicaciones transcendentes, no necesariamente religiosas, o a la búsqueda de refugios, espaciales (naturaleza, exotismos) o históricos (Edad Media), a los que el yo acude, real o imaginariamente, con el fin de compensar las insuficiencias de la vida.

Por otro lado, esa misma fecha de aparición lo sitúa en el meollo mismo de la herencia revolucionaria: después del *fracaso* de la gran Revolución francesa, y antes del triunfo del Imperio de Napoleón. El espectro existencial e imaginario de este fracaso está dominado por el tema de la orfandad. Orfandad religiosa, en la primera muerte simbólica de Dios. Orfandad política, en la muerte del rey y en el fracaso de la mayoría de los ideales revolucionarios, con la llegada de Bonaparte al poder absoluto. Orfandad biográfica, con la muerte de una legión de cabezas de familia –padres o hermanos mayores, no sólo en el bando de los aristócratas.

La biografía de Chateaubriand condensa, real o simbólicamente, todos estos aspectos, los convierte en tema intelectual y existencial, y de ellos nacerá la figura de *René*, como personaje redundante de casi toda la obra de François *René* de Chateaubriand.

En efecto, desde el punto de vista filosófico, Chateaubriand pasará de ser un discípulo de Rousseau a ser un católico integrista –muy *sui generis*, por otro lado. Desde el punto de vista político, sin ser un gran noble y sin poseer una gran fortuna (su familia no es muy rica y él es un segundón), asumirá la Revolución francesa más que como un mal político como un desastre étnico respecto de la nación fran-

cesa, configurada históricamente sobre los dos ejes de la monarquía feudal (paradigma simbólico del heroísmo occidental) y de la Francia cristiana (centro simbólico, para tantos franceses, incluso ateos, de la Cristiandad): un espacio antropológico, étnico y cultural sin el que no se puede comprender Occidente. Desde este punto de vista, huérfano simbólico más que huérfano real, Chateaubriand escribe *René* consciente de ser el último de una raza.

Literariamente, René aparece en la estela de Rousseau, en su totalidad, y en la del *Werther* de Goethe, parcialmente. Escritura de la intimidad, escritura del sentimiento... aunque su cosmología alcanzará unos niveles simbólicos que no tienen los dos modelos. Chateaubriand lo reconoce en su prólogo, aunque nos lo diga de manera desviada: estos modelos no son punto de arranque positivo de la nueva obra, son el referente negativo, cuyo alcance pernicioso hay que denunciar. Luego veremos la razón fundada de esta afirmación. René no es, sin embargo, ajeno a la estética inglesa que, desde el Abate Prévost, Diderot y el propio Rousseau se está infiltrando en la sensibilidad francesa: un modo nuevo de lirismo, un modo nuevo de sentir la naturaleza que nos remiten tanto a Ossián como a Adisson o a Burke –y a la novela gótica–. Veremos en el texto las marcas de esta presencia, no sólo desde el punto de vista simbólico o retórico, sino, también, desde el punto de vista anecdótico.

René, como decíamos, es un personaje itinerante a lo largo y lo ancho de toda la obra de Chateaubriand: es la implicación de su yo en la Historia, para lo positivo y para lo negativo; para explicarla y para explicarse; para negarla y para negarse; para afirmarla y para afirmarse; y para crear, en ese juego de afirmaciones y de negaciones, el espacio siempre problemático del yo moderno. Es la esencia misma del romanticismo –ontológico e histórico–. Ahora bien, dejaremos de lado ese abanico anecdótico y discursivo que nos ofrece un René multiplicado en novelas, libros de viajes, ensayos, libros de historia, autobiografías, para centrarnos en la lectura de *René;* en una pequeñísima novela.

¿Qué podemos buscar en *René,* si la novela nace al borde de una ruptura, en las márgenes de un abismo existencial e histórico?

1. Los mecanismos narrativos (anecdóticos, actanciales, espacio-temporales) de esa ruptura.
2. Las metáforas (partida, soledad, vacío) que dan carne semántica a esa ruptura.
3. El significado (histórico, ideológico, existencial) de esta ruptura.

4.2. Lectura del *paratexto* de *René*

El paratexto de *René* sería, si nos atuviéramos a todos los escritos de Chateaubriand que se refieren a su novela (prólogos, comentarios, otras obras que la preparan y la explican), toda la obra del autor. Ahora bien, nos limitaremos aquí al análisis de los dos textos que Chateaubriand sitúa, a modo de Prefacio, al principio de la edición aislada de *René*[1], en 1805; se trata de dos fragmentos de *El Genio del Cristianismo* y de la *Defensa del Genio del Cristianismo*.

Desde el inicio de este falso Prefacio, *René* aparece flanqueado por dos obras, una mayor –*El Genio*– y otra menor –la novelita *Atala*, que publica junto a *René*–. La primera lo completa y lo explica desde la perspectiva ensayística; la segunda lo completa y prolonga desde la perspectiva anecdótica y simbólica.

Ahora bien, cuando leemos el prólogo, tras leer la novela, en un juego crítico de ida y vuelta, nos surgen tres problemas que vamos a calificar de *hiatos entre el texto leído y su paratexto*.

Comprendemos la relación lógica con *Atala*: se trata de un mismo movimiento narrativo, compuesto en forma de díptico, cuya articulación comparten a partes iguales René (el joven europeo exiliado) y Chactas (el viejo indio que, por fin, ha encontrado su patria): en *su* novela, cada uno nos cuenta su vida.

En *René*, el joven se la cuenta al viejo indio, según el modelo que luego veremos; en *Atala* el viejo se le cuenta al joven, en circunstancias análogas, al menos desde el punto de vista anecdótico: "Una noche, a la claridad de la luna, mientras el resto de los Natchez duermen [...] René, a solas con el viejo Chactas le pide que le cuente sus aventuras" (p. 143). Estamos ante el origen mismo de la narración: decorado propicio, algo que contar y la invitación a que se nos cuente.

Relatos paralelos y complementarios, pues, en lo circunstancial; pero no en lo ideológico y, sobre todo, en la forma narrativa, como iremos viendo. Estamos ante dos narraciones de un yo, que parten de un mismo presupuesto, la ruptura, la partida y la búsqueda de una nueva patria; un presupuesto que tendrá dos soluciones antitéticas; lo que conllevará dos discursos cuyo tono emocional también es antitético: el de René ahogado en elegía; el de Chactas, en la alternancia de la elegía, el idilio y la oda.

Ahora bien, esta perspectiva justifica que el paratexto los ponga en relación: son dos *exempla*, al menos a priori, de lo que se pretende demostrar con *El Genio del Cristianismo*: la superioridad de éste, y su valor como metonimia de las patrias positivas (*Atala*), respecto

de la modernidad postrevolucionaria que condena al hombre a la insularidad sin patria *(René)*.

El lector que conoce el conjunto de la obra del autor no comprende muy bien, sin embargo, la casi nula atención que el paratexto presta al relato matricial del que han sido sacados los dos episodios que se nos relatan: la epopeya escrita por Chateaubriand con el título de *Los Natchez*, a la que sólo se hace esquiva alusión, al final del primer fragmento (p. 101). La razón de este silencio es evidente: por un lado, ponerlo en relación directa con su matiz narrativa, le quitaría a *René* (y a *Atala*) su valor de *exemplum*, para reducirlo a la categoría de *episodio* de un movimiento narrativo mucho más amplio: la historia de la tribu de los Natchez hasta el momento de su extinción, en guerra con los Mascolougues; y, por otro lado, le devolvería al texto una carga poética, perdida al aislarlo; integrado, como cualquier narración épica, el episodio de *René* sería una magnífica muestra de la poética de la guerra y de la crueldad; aislado, el texto se interioriza... usurpándole al lector, incluso, el episodio de la muerte violenta del héroe.

En definitiva, reinsertado en los *Natchez*, *René* no sería funcional desde el punto de vista ideológico y simbólico. Nos encontramos pues con la primera falsificación consciente, argumentativa, del origen narrativo de un texto: el paratexto, que tanto hincapié hace sobre la *nueva* pertenencia de *René* al *Genio*, nada dice de su pertenencia a los *Natchez*.

Ahora bien, la relación de *René* (y de *Atala*) con *El Genio* (Extraído de *El Genio del Cristianismo*, parte 2.ª, libro III, capítulo IX, titulado: "De la pasión sin objeto", p. 99) nos pide una explicación más profunda. Esta relación no es nada cómoda, y Chateaubriand lo sabe: *René* y *Atala*, como modelos de vida, son dos fracasos del cristianismo: no son dos episodios ejemplares desde el punto de vista de la moral cristiana. Chateaubriand tiene que justificarse con *René* (modelo seguido por toda una generación) y les echa las culpas de su existir real a los modelos literarios creados por Rousseau y por Goethe que, pretendidamente, él denuncia. En cuanto a *Atala*, se equivoca sin más y pretende vendernos como ejemplo de virtud cristiana un comportamiento que el cristianismo nunca aceptaría: el suicidio de Atala, para prevenir la hipotética violación del voto de castidad que hizo la madre de la heroína y cuyo efecto ha recaído sobre la hija: una cristianización del suicidio de la mujer virgen, de gran efecto romántico, pero de imposible justificación teológica o moral.

Como en tantas ocasiones (de manera bien intencionada o perversa) la argumentación, racional, va por un lado y la narración, sim-

bólica, ligada profundamente a la existencia y a su proyección imaginaria, va por otro. Y Chateaubriand se ve obligado a darnos, desde fuera del relato, las pautas de lectura de la historia que nos ofrece (luego las ampliará y matizará en su interior, con las reacciones de uno de los interlocutores de René). Dicotomía que nos encontramos de manera frecuente en la mayoría de los autores: *el relato de ficción es subversivo e instala la imaginación del lector en espacios ajenos al pensamiento dominante, a* la doxa*; los paratextos son acomodaticios y devuelven la ficción a los espacios comunes que sólo ha abandonado como ejemplo de lo que no se debe hacer.*

El relato que vamos a leer es, pues, el estudio de una "nueva pasión que he intentado describir" (p. 104) y que "a nuestro entender aún no ha sido observada". Notemos la insistencia en la modernidad del problema y en su alcance general: "Los antiguos apenas conocieron esa secreta inquietud..." (p. 100). Pero esta pasión es *una especie de vicio* que quiere denunciar (p. 102).

Presupuesto respetable, pero parcial: el autor del paratexto asume la postura del padre Souel en el interior del relato –la condena brutal de la vida de René, sin más– pero se olvida de la postura del otro interlocutor, Chactas –la comprensión, más humana y más cristiana, pero menos adecuada a la conveniencia social de la integración del individuo en las vías comunes.

Las contradicciones van mucho más allá. En un afán por darle a su relato antecedentes ilustres que, de nuevo, lo justifiquen, Chateaubriand los busca en la antigüedad. Curiosamente, todos los ejemplos traídos, los bíblicos y los no bíblicos, hacen alusión a historias cuyo centro es el incesto –entre padres e hijos, entre hermanos y hermanas: Fedra e Hipólito, Erope y Tieste, Amnón y Tamar. ¡Extraño! Para narrarnos los conflictos de la pasión sin objeto y sus implicaciones en la dialéctica entre el yo y la sociedad civil, ¿era acaso necesario lanzar sobre la historia narrada la sombra del incesto? ¿Qué lugar ocupará esta presencia, este tabú –apenas transgredido– en la novela? ¿Es una resonancia autobiográfica? ¿Cobra esta transgresión, más ensoñada que real, un valor simbólico que hay que interpretar? ¿Tiene, acaso, un valor histórico o metafísico? ¿O es una trampa retórica, que le viene al autor, como herencia del siglo XVIII, con la lectura de las novelas góticas?

Demasiados hiatos, como vemos. Y, si es un *exemplum* con valor general, ¿por qué llamarlo *René* –uno de los nombre de pila de Chateaubriand–? Llama la atención en qué modo puede falsificar Chateaubriand la realidad histórica, sin duda por razones de apología religiosa y política y para resaltar los males de la nueva moder-

nidad, surgida tras la revolución; un mal en ciernes, un mal que él va a contribuir a crear y a difundir, proponiendo el modelo esencial que la juventud intelectual va seguir (cf. *Las confesiones de un hijo del siglo*, de Musset), se nos presenta como un mal ya instalado, cuyos efectos devastadores hay que paliar:

> Cuanto más civilizados son los pueblos, más aumenta el estado de pasión sin objeto, pues sucede algo ciertamente lamentable: gran número de ejemplos que tenemos ante los ojos, multitud de libros que tratan del hombre y de sus sentimientos, nos hacen experimentados, pero no nos dan experiencia alguna... (p. 100).

¿Para qué, entonces, llamarlo *René*? ¿Acaso se quiere dar a entender que el yo, romántico, es paradigma del hombre?, ¿que Chateaubriand es paradigma del hombre romántico –del hombre que la Historia, laica, inmanente, negadora de la transcendencia, está a punto de crear–? René se convierte, entonces, en un ejemplo, en un prototipo (a seguir o a no seguir), pero deja de ser un *exemplum* que ilustra una argumentación basada en el miedo del devenir, pero no en la realidad.

Encontramos, finalmente, otro hiato entre paratexto y texto, que nos remite de nuevo a la relación que aquél establece entre *René* y el *Genio* y *René* y *Los Natchez*. El *Genio* es un discurso ideológico y estético postrevolucionario –es preciso, pues, leerlo de cara al final del siglo XVIII y al principio del XIX–. Desde el punto de vista anecdótico, *Natchez* nos remite a la época de la desaparición de esa tribu, hacia 1715, con la muerte de Luis XIV en el horizonte francés. Muerte de Luis XVI y muerte de Luis XIV: y, en medio, todo un siglo, el XVIII; el siglo germinativo de la modernidad post-monárquica y post-teocéntrica. Un hiato, que separa, y un larguísimo guión, que une, que no podremos olvidar en nuestra lectura: la narración, pura substancia imaginaria, se convierte en argumento, pura substancia racional... Pero no pierde su referente profundo: *un conflicto existencial en el interior de un conflicto histórico.*

4.3. La organización narrativa del texto

4.3.1. Organización de la narración: las estrategias del exilio

En este apartado se trata de tomar posesión material del texto leído: conocer y dominar naturaleza y función de todos los elemen-

tos que el texto nos presenta: qué elementos tenemos, cómo y en qué momento aparecen, y cuál o cuáles pueden ser sus funciones, –narrativas, ideológicas o simbólicas–. Es un momento en el que hay que poner gran empeño, pues se trata, en cierto modo, de un acta notarial, meticulosa e inteligente, de todos lo bienes que el texto nos ofrece y que luego podremos explotar de cara a nuestra interpretación.

René se nos presenta estructurado en tres macrosegmentos. *Macros*, no en función de la cantidad de texto que nos ofrece cada uno de ellos, sino en función del papel que desempeñan en dicha estructuración y en los subsiguientes efectos de lectura y de interpretación.

1. Un narrador en tercera persona nos presenta a los integrantes del relato –René, Chactas y el padre Souël– y los sitúa en el tiempo y en el espacio.
2. Un narrador en primera persona, René, nos cuenta su 'historia', deteniéndose de vez en cuando, momentos en los que el narrador en tercera persona recupera la narración, con el fin de mantenerla ligada al espacio físico y temporal creado por el primer macrosegmento.
3. El narrador en tercera persona recupera finalmente la narración, dándoles de manera accidental la palabra a los dos interlocutores de René.

Dos bisagras narrativas –*la llegada de una carta* y *la lectura de esa carta*– separan y unen, respectivamente, el macrosegmento primero y el segundo, y el segundo y el tercero; convirtiéndose, así, en la fuerza narrativa y simbólica que articula la totalidad del texto. Su presencia será, pues, esencial en nuestra lectura.

A) Análisis del primer macrosegmento

Se inicia con la frase, "Al llegar a la tribu de los Natchez, René se vio obligado a tomar esposa..." (p. 105) y concluye con la frase introductora del relato autobiográfico: "René se colocó entre los dos, y tras un momento de silencio, habló de este modo a sus viejos amigos:" (p. 107).

Dos páginas esenciales para el desarrollo del relato, en las que ninguna palabra es inútil. Veamos.

a) El macrosegmento nos ofrece, ya en su primera frase, todos los elementos esenciales para comprender a René.

— Lo sitúa en *un allende espacial*: está asentado en un punto de llegada que le es extraño –el territorio de los Natchez–, pero aún ignoramos el punto de partida. Incluso en este punto de llegada, su espacio personal está ligado a la marginalidad y a la exclusión –"el fondo de los bosques", un más allá, también, del espacio de la tribu.
— Lo sitúa en *un allende temporal*: al llegar, indica un momento insular de su existencia; nada sabemos del antes, que ése *al llegar* separa del momento actual. Este allende temporal queda, de momento, indefinido. Desde su llegada hasta el momento del relato de su vida "transcurrieron algunos años". Una indefinición que, como veremos, es muy significativa
— Lo sitúa socialmente confuso y, nuevamente, marginal: casado con alguien que no pertenece a su contexto social –una indígena–; casado a la fuerza, "para adaptarse a las costumbres" del lugar al que ha ido; pero, incluso casado, "apenas vivió con ella". Esta incapacidad para la integración social culmina con la expresión, "salvaje entre los salvajes".
— Le da al lector la clave profunda pare leer al personaje: su "melancólica inclinación"; su pobreza vital, en definitiva.

El personaje queda instalado así en un doble exilio: el exilio exterior, geográfico y sociohistórico; el exilio interior, psicológico y existencial. Sólo un espacio natural es capaz de ofrecerle una morada a este ser singular, "el fondo de los bosques"; sólo una actividad le es propia, la itinerancia dolorosa que "lo arrastraba", por esa soledades.

Esta primera frase condensa, como veremos, todos los elementos del relato, que no será sino un desarrollo evenemencial, discursivo y simbólico de éstos. *La función del relato no será, pues, la de ofrecernos la sorpresa de la aventura, sino la plasmación autobiográfica de una conciencia.*

b) A continuación, el primer macrosegmento sitúa a René entre sus dos interlocutores y nos dice las características de ambos:

— Chactas, "su padre adoptivo" en la tribu que lo ha acogido. Con lo cual se anuncia la condición de 'huérfano' que tiene René –algo esencial, como veremos.
— "El padre Souël", misionero francés.

Se trata, pues, de *dos padres adoptivos*. Uno en el ámbito civil y otro en el ámbito religioso. "Dos ancianos"; dos seres que ya conocen la vida. Ahora bien, el texto los diferencia de manera significativa: del primero resalta "su amable indulgencia"; del segundo "su extrema severidad". Dos aptitudes y dos actitudes que condicionan el modo de escuchar e interpretar el relato de René.

¿Qué actitud vamos a adoptar como lectores? De ella dependerá el modo de asumir la historia de René. De ella dependerá que las estrategias del texto funcionen en una u otra dirección. Si se adopta el oído de Chactas, la benevolencia nos llevará a hacer una lectura existencial, ontológica, del relato: intentaremos comprender la naturaleza de un ser. Si se adopta el del padre Souel, la severidad nos llevará a hacer una lectura moral: a situar a René frente a su comportamiento y frente a sus obligaciones. *Todo texto lleva inscrito las pautas de su lectura: el lector debe desvelarlas, escogerlas y seguirlas.*

c) Profundizando en el conflicto, el primer macrosegmento nos sitúa frente a la dificultad que tiene René para iniciar su relato. Ahora vemos el alcance de la indefinición temporal a la que antes aludíamos: el relato se hace esperar varios años. Existen dos razones que justifican esta dificultad; una literaria y otra existencial:

— "El escaso interés de su historia, que se limitaba, según decía, a la de sus ideas y sentimientos."
— Un secreto profundo que hay que guardar; un secreto fundacional, en cierto modo, del yo: "el acontecimiento que me ha decidido a trasladarme a América" y que "debo sepultar(lo) para siempre en el más eterno de los olvidos". Un secreto que otro secreto forzará –el que trae la carta que llega de Europa y cuyo contenido ignoraremos a lo largo de todo el relato.

Estas dos razones apuntan, como vemos, hacia dos problemas de enorme importancia de cara a la evolución de la novela. El primero se refiere a *la escasa rentabilidad evenemencial del posible relato*: en cierto modo, su historia no tiene historia... El segundo se refiere a la raíz existencial del relato –una raíz con tintes psicoanalíticos, ligados a *una prohibición interna que hay que forzar*–. La historia de René, cuando esta

prohibición sea vencida, instalará la novela moderna en el espacio propio del diván del psicoanalista.

Y es así, tras dos años de espera, con la llegada de la carta y tras las súplicas reiteradas de los dos interlocutores –"Pusieron tal insistencia en suplicarles que les abriese su corazón, tal discreción, ternura y autoridad..."– como René les contará (no les cantará ni les explicará) "los secretos sentimientos de su alma".

d) Este relato, arrancado de las profundidades del yo, exige un marco muy peculiar, y el macrosegmento inicial nos lo ofrece:

— "El 21 del mes que los salvajes llaman luna de las flores", mayo.
— Un momento del día: del amanecer al mediodía.
— Un decorado que invita a la confesión: paz, blandura del asiento –la hierba al pie del árbol–, rumor del río cuya magia rítmica invita al abandono de los sentidos, relaja la mente y permite el fluir del discurso de la conciencia.

El relato de René brotará, pues, cuando se inicia simbólicamente el renacer de la naturaleza, en el momento en el que nace el día, y durará, como veremos, una mañana, hasta el momento en que los tres vuelven al poblado para comer. Existe pues una adecuación perfecta entre el tiempo real y el tiempo de la narración; en este sentido, el texto de Chateaubriand es perfectamente clásico.

B) Análisis del segundo macrosegmento

Se inicia con la primera frase de René, que sigue refiriéndose al tema de la prohibición secreta, "No puedo iniciar mi relato sin experimentar cierta confusión..." (p. 107), y se acaba con la última frase, que se refiere a su ruptura definitiva con Europa, en el momento en el que se marcha hacia América: "Contemplé durante largo tiempo los últimos balanceos de los árboles de mi patria y los pináculos del monasterio que se iban perdiendo en el horizonte" (p. 134). Árboles y torres de iglesia, dos símbolos fundamentales del espacio de la patria.

Este macrosegmento está dividido en dos segmentos por uno de los silencios de René que, tras breve intromisión del narrador en ter-

cera persona, lanza su grito de añoranza, ante la inocencia cultural perdida: "Salvajes afortunados..." (p. 115). Este momento marca el clímax del relato de René, pero distribuye al mismo tiempo la materia narrativa en dos partes perfectamente equilibradas, con dos referentes bien distintos:

— El primer segmento se centra en la historia propia de René, creando el devenir temporal y el espacio existencial que le son propios; segmento muy poco narrativo, pobre en acontecimientos que, de manera constante, se orienta hacia el ritmo y el tono del *poema en prosa*. Lo llamaremos *la historia de René*.
— El segundo segmento se centra en la relación confusa de Amélie, la hermana de René, con su hermano, tejiendo una historia de implícitos amorosos, a caballo entre el relato romántico y el *relato gótico*; segmento muy rico en elementos evenemenciales, al que llamaremos *la historia de Amélie*.

a) Primer segmento: La historia de René

No constituye, a primera vista, un auténtico relato. Sus elementos aparecen sin que los organice una concatenación de *los posibles lógicos del relato*, salvo en lo que se refiere a la necesidad del movimiento permanente del personaje. La progresión temporal, incluso, queda borrada por la indefinición de los relatores de la temporalidad. La progresión del relato está marcada o por la inconsecuencia emocional, como luego veremos, o por la presencia de términos tales como *unas veces...*, *cada otoño...*, *los domingos y días festivos...*, *entonces...*, *un día...* No se trata, sin embargo, de un relato reiterativo –algo que se hace de manera regular, en circunstancias específicas–, sino de *un relato con temporalidad indefinida*.

A pesar de lo cual, sin la obediencia a los posibles lógicos del relato que rigen el devenir de un conflicto narrativo y sin la presencia de relatores de una temporalidad lógica (cronología), propia de la autobiografía en su estado más sencillo, el texto progresa, en una sucesión de rupturas, hacia la ruptura definitiva.

a.1) Primer subsegmento

Tras pedir perdón, empieza con el nacimiento de René y se acaba con su primer silencio, debido al primer gran asalto de la emoción. Está marcado por una sucesión de

rupturas existenciales que culminan con la definición metafórica del propio yo de René.

1. *La ruptura respecto del espacio familiar: madre, padre, hermana, casa*

Primero, con *la muerte de la madre*, como le corresponde a un relato que se instala desde su nacimiento en el complejo de orfandad: "Mi llegada al mundo fue causa de la muerte de mi madre; fui extraído de su vientre con el fórceps" (p. 107). Veamos lo que esto significa:

— René es huérfano de madre (tendremos que buscar qué espacio simbólico ocupan esa madre y esa orfandad).
— René es el culpable de su propia orfandad –y de la muerte de su madre (nueva complicación interpretativa).
— René nace contra su voluntad: el yo del narrador se instala en la vida desde la perspectiva de una negación fundacional de esa vida. Por otro lado, el nacimiento es un acto de violencia, marcado por la simbología del hierro –los fórceps, *les fers*, en francés; violencia que será una realidad brutal en la vida de René, tanto en el nacimiento como en la muerte.

Luego, con *la desaparición del padre*, tras las difíciles relaciones que mantiene con él –"tímido y reservado con mi padre" (p. 108)–, llega, también, su muerte en brazos de René, que aprovecha la ocasión para unir, de nuevo, el nacer y el morir: "Expiró entre mis labios. Aprendí a reconocer la muerte sobre los labios de aquel que me diera la vida" (p. 109). Más tarde será la muerte simbólica del hermano mayor, el heredero, que no ejerce de padre con su hermano; su acceso a la condición de cabeza de familia marca la expulsión definitiva de René de la casa paterna: el yo se queda sin espacio fundacional propio. Sólo le queda el espacio, siempre abolido, de la errancia: "Tuvimos que abandonar el hogar paterno que heredaría mi hermano mayor" (p. 110).

Así las cosas, la única posibilidad de relación se sitúa en el espacio de la hermana: espacio que marcará el úni-

co conflicto narrativo que tiene la novela. Los dos hermanos formarán una pareja que, por bosques, montes y vaguadas, con la ayuda del paisaje y de la imaginación, apacigua las insuficiencias de la realidad.

2. *La tentación de la vida religiosa*

Para paliar esta insuficiencia aparece, por indicación de la hermana, la idea del convento: refugio –"cuanto más tumultuoso e inquieto es nuestro corazón, más nos atraen el silencio y la paz" (p. 110)– y negación de la historia y de la sociedad: "suelen ocultarse en recónditos valles..." (p. 111).

La presencia de los conventos en el relato sólo sirve para:

— Definir negativamente al personaje, como metonimia de su época.
— Dar pie a una poética de los monasterios: puerto de paz, recónditos valles, flor de las montañas, completada con una poética de los cementerios.
— Poner de manifiesto la naturaleza inconstante de René, incapaz de asentamiento y de quietud; sirve, pues, de bisagra semántica al tema del viaje.

3. *La tentación y la necesidad del viaje*

Desaparecido el espacio de la casa terrenal y desaparecido el espacio de la casa celestial, de la que el convento es metonimia, sin patria, René se pondrá a la búsqueda de nuevas patrias mediante el viaje, que cumplirá cuatro funciones básicas:

— Una narratológica: provoca el movimiento del relato, que sin él se hubiera estancado en el poema en prosa. Pasamos por Roma, Grecia, el sur de Italia y Escocia (Caledonia). El texto, itinerante, nos ofrece nuevos paisajes.
— Una simbólica, de cara al conflicto esencial –el espacio de la orfandad–. Cada país visitado lo será para encontrar en él la patria perdida; y, así, el recorrido está sabiamente organizado, desde la primera patria imaginaria posible, Roma, a la última: la Caledonia de los nuevos profetas, los poetas lakistas ingleses, tras la figura de Ossián. El espacio de la patria bus-

cada se tiñe de regustos culturales ligados a aspectos sensibles e imaginarios –a la poesía.

— Una ideológica: el texto nos devuelve a la meditación sobre la vida y sus inconsecuencias: el hombre, como presente intangible entre el pasado y el futuro que no existen.

— Una simbólica, de cara a la configuración metafórica del yo errante, del yo bajo el imperio de la pasión sin objeto: *ruina, columna y estatua* (fuera de su contexto), *urna, concha* solitaria... serán metáforas de la disfunción del ser, como signos vacíos de un espacio abolido. Cobra especial fuerza la ascensión al Etna, metáfora esencial de la vida –pero volveremos a ella.

a.2) Primera bisagra

El narrador en tercera persona recupera la narración: "Al pronunciar aquellas palabras, René enmudeció y se sumió de pronto en una ensoñación" (114). La bisagra tiene dos funciones:

— Vuelve a situar el relato en su contexto, ante los dos padres adoptivos.

— Le permite recuperar fuerzas a René para proseguir su relato.

— Rompe la monotonía de la voz autobiográfica e introduce el segundo subsegmento que es como un monólogo a dos voces entre René y Chactas.

a.3) Segundo subsegmento

La voz de René, recuperada, invoca al "Salvaje afortunado..." (p. 115) que en esos momentos pasa junto a los tres. Esencial en el relato, esta invocación aporta los elementos siguientes:

— Oposición entre el *salvaje* y René: paz e infortunio, quietud y errancia, sabiduría en los deseos y necesidades ajustados a la razón y locura del deseo sin objeto...

— Decorado curiosamente francés, celta en especial, que parece acompañar la felicidad del salvaje: "bajo vuestros robles".

— Alusión dieciochesca al mito del buen salvaje.

El buen salvaje es, pues, antitético del hombre occidental, y en esta antítesis, la civilización de Europa, que se asienta sobre el no conformismo del yo, pasa a ocupar el espacio de la culpa. Este pequeño fragmento es como una puesta en abismo invertida, como una duplicado en miniatura, de toda la novela

La voz de Chactas, en contraposición con la primera, nace en un nuevo silencio emocional de René (el texto va creando así el ritmo musical de la narración, hacia el clímax central –"La voz de René volvió a expirar en este punto..." (p. 115)–. La intervención de viejo indio que, compadeciendo al joven europeo, le invita a hablar de su patria, tiene cuatro funciones:

— Nos anuncia la actitud final del padre adoptivo civil: "¡Hijo mío! ¡Querido hijo mío!".
— Provoca el nuevo relato de René; se acrecienta así su misión psicoanalítica.
— Centra el relato en Francia: "Nos has hecho recorrer parte de Europa, háblanos ahora de tu patria".
— Religa temporalmente el relato al momento de la muerte de Luis XIV, "aquel gran jefe que ya no existe, cuya soberbia cabaña pude visitar".

Durante este microsegmento, la voz del narrador, además de darle la palabra a los personajes, califica por dos veces a René de "hermano de Amélie", atribuyéndole una identidad de la que ya no podrá despojarse. Este calificativo, si lo yuxtaponemos al hecho de que, ante la invitación de Chactas para que le cuente la historia de Francia, René lo que cuenta es la historia de Amélie, nos lleva a pensar en las relaciones sospechosas que existen, en el nivel simbólico, entre Francia, la patria de René, y Amélie, su hermana –sustituta emocional, no lo olvidemos, de la madre en el corazón del huerfano.

b) Segundo segmento: La historia de Amélie

Es introducido por el narrador en tercera persona, con la frase siguiente, ambigua, como hemos visto: "El hermano de Amélie pro-

siguió como sigue la historia de su corazón" (p. 116). Y René, a su vez, la inicia con la expresión: "¡Oh padre!", dirigida a Chactas.

Antes de iniciarse lo que llamaremos *la historia de Amelia*, René responde a la alusión que el jefe indio hace al siglo de Luis XIV: René sólo ha conocido el final, al estar fuera de la patria y al haber desaparecido ésta antes de su vuelta: esta destrucción, focalizada en elementos culturales de la antigua Francia, sólo se justifica si miramos el transcurso del siglo XVIII; con lo que la muerte del gran rey se corresponde más con la muerte de Luis XVI que con la de Luis XIV.

Luego se inicia la historia de la hermana: "Mi hermana, con su conducta inexplicable...". En un movimiento continuo, cortado sólo por una carta de Amélie, se nos narra *la conducta inexplicable* de ésta, su entrada en el convento y, finalmente, la partida de René. Estamos, de nuevo, ante la historia de una sucesión de rupturas. Ahora bien, desde el punto de vista narrativo, sólo interviene la voz de René; sólo él narra y sólo él, con sus reflexiones, introduce las bisagras necesarias para que el relato progrese. El narrador en 3.ª persona ha sido expulsado del texto.

b.1) Primer subsegmento: actitud esquiva de la hermana y reacción del hermano: la creación de la tópica romántica.

Al negarse a volver junto a él la hermana, René experimenta una nueva ruptura: ya nada le queda: "Pronto me encontré en mi patria más sólo de lo que lo había estado en tierras extranjeras" (p. 116). Esta expulsión absoluta del espacio paterno y materno lo sume en una situación de ensueño que el texto aprovecha para ofrecernos los elementos esenciales de la gran ensoñación romántica, convertidos más tarde en tópicos del romanticismo menor:

— *La poética de la ensoñación vespertina,* con los atardeceres, la Luna y el sonido de las campanas marcando en la lejanía el paso del tiempo.
— *La poética del destierro campestre,* vivido no como *locus amoenus,* sino como ahondamiento en la soledad absoluta y en la inconsistencia del yo.
— *La poética del otoño:* viento, brumas, hojas arrancadas por el viento, árboles desnudos, campanarios solitarios, pájaros migradores... elementos todos que se convierten en soporte metafórico de la ensoñación del más allá (no necesariamente metafísico) y

de la partida; el paroxismo desemboca en la invocación a la tormenta, ofreciéndonos la imagen prototípica del romántico arrebatado en medio de la naturaleza:

> ¡Levantaos pronto, tormentas anheladas que debéis transportar a René hacia los espacios de una nueva vida. Y al gritar estas palabras, caminaba a zancadas, con el rostro enfebrecido, mientras el viento silbaba en mis cabellos, insensible a la lluvia y a la escarcha, hechizado, atormentado, y como poseído por el demonio de mi corazón (p. 120).

— *La poética del suicidio,* ruptura final frente a la existencia como "profundo sentimiento de hastío", "extraña herida de mi corazón"...

b.2) Bisagra

Una carta de René a Amélie, anunciándole su posible suicidio, actúa como bisagra que introduce el subsegmento siguiente. Sabemos, ya, que no se suicidará; que es sólo una estrategia para hacerla volver; para reintroducirla en su vida y en el relato, y orientar éste hacia ella.

b.3) Segundo subsegmento: la vuelta de la hermana y la felicidad compartida: el espacio del amor sororal –o entre hermanos.

— Promesa de no suicidarse: sentido amoroso y religioso de la promesa.
— Vida en común feliz: morfología de la mujer amada: "algo divino", "gracias inocentes de su cuerpo", "dulzura infinita", "suavidad y ensoñación"... Se trata, gracias a la estratagema de incesto simbólico, de la creación del paradigma *de la mujer blanca,* sílfide, que encontraremos en la literatura, desprovista de instancia sexual, desde Chateaubriand al *Rayo de Luna* de Bécquer.

b.4) Bisagra

Inesperadamente, René corta el relato, y anuncia que va a revelarles un secreto que "hace tan sólo unos días, nadie me habría arrancado".

b.5) Tercer subsegmento: el secreto de Amélie

Como vemos, el texto progresa de ruptura en ruptura, si atendemos a la evolución del personaje principal, y de secreto en secreto, si contemplamos su organización narratológica; lo que nos remite de manera constante a su naturaleza, psicoanalítica: una autocensura profunda, que hay que romper, un secreto psicológico que hay que desvelar. El anuncio tiene varias consecuencias:

— Pensamos, por analogía de las circunstancias, en la carta que René tiene en sus manos y que provocó el inició de la narración;
— A partir de ahora, Amélie, su secreto, se convierte en el motor del relato; secreto que René quiere arrancarle, pero que Amélie no desvela.

René tiene, por fin, un objeto exterior a su yo en el que pensar: *el relato se extrovierte* y el narrador (de su propio yo) en primera persona es, a su vez, un narrador en tercera (del yo del otro); aunque sólo lo sea de manera intermitente. En función de esta extroversión del relato, nos encontramos con:

1. *La partida de Amélie, tras la carta que escribe a su hermano.* En ella da las razones, reales o imaginarias, de su partida: la vocación religiosa y un cierto sentimiento oculto de culpa; pero también le da a su hermano la receta para ser feliz; la resumimos en dos ideas: ser como los demás, es decir no construir su yo desde la perspectiva ontológica del hecho diferencial:

> No desprecies la experiencia y la sabiduría de nuestros antepasados. Sería preferible, querido René, que te parecieras más al común de los hombres...

y casarse, es decir, establecerse e integrarse en la colectividad: dos perspectivas que anulan la naturaleza conflictiva de la conciencia romántica, tanto en el nivel ontológico y existencial como en el nivel social. El texto, desde la ficción, responde a la lección del paratexto con la voz de la hermana: lo que queda de la familia y de la patria civil.

Pero esta carta da, también la clave del secreto de Amélie: la nueva esposa no sería sino un sustituto de la hermana, y para poder disfrutar eternamente de la compañía de su hermano –salvada en la eternidad–, Amélie tiene que romper con él –en la tierra, en el tiempo–. Ahora bien, no olvidemos que lo que René nos está contando es, en palabras de Chactas, la historia de su patria.

2. *Las consecuencias que esta partida provocan en el hermano:*

— Nace en él una obsesión por el secreto que ella le esconde.
— Experimenta un nuevo sentimiento de abandono.
— Inicia un cruce de cartas que no consiguen desvelar el secreto de Amélie.

b.6) Bisagra

La nueva carta de Amélie anuncia que va a pronunciar sus votos como religiosa.

b.7) Cuarto subsegmento

Partida de René en su búsqueda; escena del convento, el día de la profesión de fe religiosa de la hermana.

Recordemos que René tiene, por primera vez, un objeto del deseo definido. Ahora *va hacia...* no vaga en errancia. Su puesta en marcha tiene dos objetivos:

— Volver a ver la casa paterna.
— Llegar al convento y asistir a la entrada en religión de su hermana.

Se trata de dos episodios centrales, en su progresión hacia el exilio total: al llegar a la casa paterna, vendida por el hermano, es tratado como un extranjero, por los nuevos guardianes de la mansión que lo vio nacer. ¿Cuál es el significado simbólico de esta venta que nos remite a la venta de los bienes patrimoniales de los aristócratas –con el telón de fondo de la Revolución–? La casa paterna es la metonimia de la patria abolida y de la desaparición de las familias; y, frente a esta desparición, como contrapunto positivo, surge de nuevo en las palabras de René la presencia simbólica del árbol de Francia, el roble, que confirma una permanencia:

> La familia del hombre sólo dura un día, el soplo de Dios la dispersa como el humo. El hijo apenas tiene tiempo de conocer al padre, el padre al hijo, el hermano a la hermana, la hermana al hermano. El roble puede ver cómo van germinando sus frutos a su alrededor: no sucede así con los hijos de los hombres (p. 128).

Por su lado, la escena del convento concentra el clímax anecdótico, novelero, del relato de René. Varias coincidencias nos permiten hablar así:

— Desde el punto de vista intertextual, asistimos a la condensación de todos los elementos heredados de la novela gótica: convento, corte de la cabellera, escena simbólica del enterramiento de la novicia –sepulcro, sudario–, sacrilegio de René al violar la clausura y abrazar a su hermana en plena ceremonia, desmayo. Poética, pues, del sacrilegio y poética de los amores sepulcrales: "¡Casta esposa de Cristo recibe mis últimos abrazos a través de los hielos del sepulcro..." (p. 130).
— Desde el punto de vista narratológico podemos ver, por primera vez en el texto, una acumulación de acciones y de gestos que Chateaubriand pone de relieve, empleando en su narración el presente de indicativo.
— Desde el punto de vista de la justificación profunda del relato, oímos, por fin, la confesión de Amélie:

> ¡Dios misericordioso; haz que nunca me levante de este lecho fúnebre, y llena de bienes a un hermano que no ha sido cómplice de mi amor criminal! (p. 130).

— Desde el punto de vista de la evolución del personaje, René se queda sin objeto –inocente o no– de su deseo; se queda sin la última instancia que lo religa al espacio patriarcal. Ya se puede marchar definitivamente.

Pero, antes de partir, el texto hace recaer la culpa del incesto, real o simbólica, sobre la hermana, sobre aquello que, metafóricamente, ésta representa: ¿espacio de la familia o de la patria?

Amélie es un objeto del deseo imposible, por prohibido y por ser ella misma el motor de su propia perversión. Sin embargo, René se culpa a sí mismo de la situación, como se culpó, al nacer, de la muerte de su madre, –"ser la causa involuntaria de las desgracias de otro resulta del todo insufrible" (p. 131).

b.8) Bisagra

La frase "De pronto tomé otra resolución; decidí abandonar Europa", que surge tras las reflexiones que siguen a la escena del convento, abre la narración hacia un nuevo horizonte; apertura que tiene un doble punto de referencia: Amélie y el propio René.

b.9) Quinto subsegmento: la separación, la partida hacia América.

— *La actitud de Amélie.* Amelia, "aunque tormentosa como el océano" en su interior, asume su futuro, acogiéndose a la protección que le ofrece el convento –frente al océano de la vida, de la historia, según la expresión generalizada por los románticos. Lo expresa en una nueva carta. Esta nos devuelve a la poética del convento, pero esta vez con resonancias místicas: el convento es la antesala de la eternidad gozosa; es la anulación de ese mar, metáfora del mundo, como "santa montaña, altísima cima, desde la cual se escuchan los últimos ruidos de la tierra y los primeros conciertos del cielo" (p. 133). Observemos, aunque sea de paso, la contraposición entre *ruido* y *concierto*; pero observemos, sobre todo, que, frente a la primera poética del convento que situaba a éste en el fondo de valles profundos, como refugio y nido clausurados, esta nueva vivencia lo sitúa en la montaña, como espacio de la ascensión; su sentido ha cambiado por completo.
— *La actitud de René.* René asume el futuro, lanzándose a la tormenta que le ofrece el océano, en medio del fragor de truenos, cañonazos y campanas tocando a rebato. Ensoñación del mar que, centrada en la dimensión auditiva, contrasta con los conciertos de los que el convento es preludio... amplificando el alcance del ruido y del movimiento como metáforas de la vida, del mundo y de la Historia.

El relato de René concluye, de nuevo, con el silencio que impone el llanto. La necesidad de desvelar un secreto es la fuer-

za que provoca el relato, en cada uno de sus momentos; el llanto, la fuerza que lo apaga y lo silencia: "Después, arrojándose a los brazos de Chactas, ahogó en él sus sollozos" (p. 134).

C) Tercer macrosegmento: la interpretación del relato de René

Tras este último silencio de René, el narrador en 3.ª persona recupera el relato y nos presenta a los tres interlocutores: René llora; Chactas lo consuela; el Padre Souël lee la carta que, recién llegada de Europa, anuncia la muerte de Amélie, "muerta víctima de su celo y de su caridad, al cuidado de unas hermanas que habían contraído una enfermedad contagiosa" (p. 134). Al servicio, pues, de la comunidad: empleando sus fuerzas en beneficio del bien común.

Tras esta presentación, concluyen el relato: Souël, Chactas, el narrador en 3.ª persona, cerrando la novela como la había iniciado.

1. *La voz del padre espiritual.* Es una voz de condena total: "Nada en esta historia merece nuestra compasión" (p. 135). Esta condena brutal se hace en nombre de dos principios:

   — Uno ontológico (ya aludido por la hermana): la igualdad de todos los seres humanos; nadie se puede considerar superior ni diferente, sobre todo si esa superioridad nace del desprecio y del odio hacia sus semejantes; se trata de la condena de *la ontología de la diferencia* que desde Rousseau fundamenta el yo de la modernidad.
   — Otro social y ético (también aludido por Amélie): la soledad es un mal privado y colectivo, pues toda la actividad del individuo debe ser un servicio a la colectividad: "Quien quiera que haya recibido fuerzas debe consagrarlas al servicio de sus semejantes".

   En definitiva, *lo que se condena es la conciencia inmanente rousseauniana*: la frase del padre, "Joven presuntuoso, crees que el hombre puede bastarse a sí mismo" (p. 136), es una respuesta a la frase del viejo maestro, en las *Ensoñaciones del caminante solitario*: "Llegado a ese punto el hombre cree bastarse a sí mismo, como Dios".

2. *La voz del padre adoptivo.* Es la voz del consuelo y de la comprensión; es también la voz de la turbación: no acierta a ver del

todo claro; su última aparición en el texto nos lo muestra simbólicamente como "el *ciego* Sachen que buscaba su camino". Sin embargo, también él recupera la lección moral, aunque sea metafóricamente: la vida es un río comparable al que los tres interlocutores tienen ante los ojos, nos dice; en la infancia es feliz y límpido arroyo; en la juventud arroyo orgulloso que arrasa cuanto le rodea... La conclusión es previsible: la vida centrada en uno mismo conduce hacia la insularidad destructora.

3. *La voz del narrador en 3.ª persona.* Éste concluye la novela en dos niveles; de manera inmediata, al clausurar, cuando va a ser mediodía, el relato autobiográfico de René: ... y los tres vuelven al poblado mientras se anuncia una tormenta; de manera diferida en el tiempo, al situar el final de la vida de René en un futuro indefinido, con su vuelta a la casa de su esposa y con su muerte en una matanza entre tribus –tormenta histórica que responde en eco a la tormenta climática que cierra el relato autobiográfico.

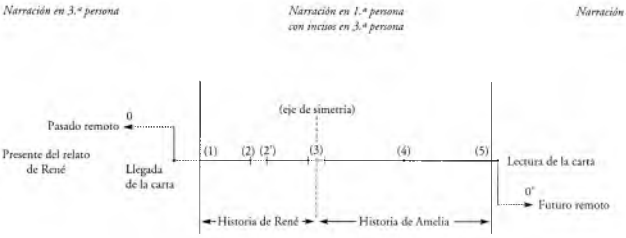
   La imagen de una roca, metáfora de René y de su vida ocupa la última frase de la novela, (errancia, soledad, ocaso vital): "Aún hoy se muestra a los caminantes la roca en la que solía sentarse al declinar el sol".

La figura 4.1 sintetiza esta estructuración, perfectamente equilibrada, incluso en su dinámica de huida.

4.3.2. La coordenada temporal: la creación del tiempo de la orfandad

A) El tiempo de la acción del relato o tiempo real del yo de René

Considerado en sí, sólo sabemos que el tiempo de la acción del relato se sitúa a lo largo de unos años que podemos considerar *de juventud*; René es calificado de joven en varias ocasiones, tanto por el narrador en 3.ª persona, como por Chactas y por el padre Souël. Como *torrente joven y tumultuoso* es definido por el viejo Sachen. Esto nos informa sobre la naturaleza de su existencia hasta el momento en que él mismo genera su propio relato; pero poco nos dice respecto de cuándo ésta empieza y acaba. Sin embargo, dos datos, que no nos deben pasar desapercibidos, nos ayudan a precisar de manera indirecta este vector vital:



0. "Cuando llegó a la tribu..."
1. "No puedo iniciar mi relato"
2. "Al pronunciar aquellas palabras René enmudeció [...]"
2'. "La voz de René volvió a espirar [...] Dijo entonces el viejo salvaje..."
3. "Oh, padre, apenas puedo hablarle"
4. Carta de Amelia: "A René. El cielo me es testigo..."
5. "Al terminar de contar su historia, René extrajo un papel..."
0'. "Aún hoy se puede ver la roca..."

Figura 4.1

1. Mientras René narra su vida, se alude dos veces a la muerte de Luis XIV, en 1715: cuando Chactas se refiere a su visita a Versailles, y cuando René, al volver a la patria, tras sus viajes, la encuentra totalemente cambiada; alusión a la Regencia de Luis Felipe de Orleans (entre 1715 y 1721). Esta indicación se completa con la mención de "aquel gran siglo que no conocí sino al final de mi infancia".
2. Al final del relato, el narrador en 3.ª persona sitúa la muerte de René en el momento de la gran matanza de los Franceses y de los Natchez, en la Luisiana; hecho históricamente fechado en 1729.

El joven, casado entre 1714 y 1729 (si tomamos estas fechas como únicos referentes extratextuales, como luego veremos), podría pues haber nacido a finales del siglo XVII o a principios del siglo XVIII: justo para poder ver el final del gran reinado y el cambio operado en el paso de un siglo a otro, de un reinado a otro y de una estructura ideológica a otra: del siglo de Luis XIV al siglo de la Ilustración. Se trata del momento en que Paul Hazard sitúa lo que el llama *La crisis de la conciencia Europea,* que es sobre todo una crisis de la conciencia francesa.

Ahora bien, desde el punto de vista histórico nada *justifica la conciencia de orfandad* que organiza el texto como narración de una vida, ni *el mal del siglo* al que se refiere el paratexto, al ofrecernos *René* como un *exemplum* de ese mal iniciado por Rousseau y por Goëthe.

Son los acontecimientos de ficción, en la vida de René, los que crean el espacio de la orfandad –y la subsiguiente itinerancia vertiginosa:

— Su nacimiento y la muerte de la madre.
— Su adolescencia y la muerte del padre.
— Su juventud y la muerte simbólica del hermano mayor, con la pérdida real de la casa paterna.
— Su errancia por toda Europa y su incapacidad para encontrar nuevas patrias.
— La muerte simbólica de la hermana y la muerte real del espacio familiar.
— Su viaje a América, con su matrimonio y su falsa integración.
— Su madurez avocada a una muerte violenta.

René pertenece de lleno a la juventud, como personaje y como narrador; y se sitúa en ese hipotético paréntesis que nos lleva de 169... a 1729. Ahora bien, si este espacio de la juventud es interesante para fijar su valor

simbólico como héroe romántico, en su negación de la vida y en su capacidad para incorporarse a la Historia, también nos interesa resaltar de qué manera el relato sitúa ese vector vital que hemos trazado en *una indefinición temporal* que, en cierto modo, lo deja *sin asentamiento histórico preciso*. Recordemos que las fechas que hemos fijado las hemos conseguido a base de un poco de erudición y de cierta perspicacia.

B) El tiempo del relato del yo

Sólo tenemos un dato, impreciso como hemos visto, para situar este relato en el anuario de la Historia, se trata de la hipotética alusión a Luis XIV, inmediatamente después de 1715, en plena juventud del héroe; sin distanciamiento, pues, para poder narrar su propia vida desde la serenidad melancólica, desde la ironía o desde la satisfacción fatua del deber cumplido. Esta proximidad le confiere al relato el tono elegíaco del que luego hablaremos.

Ahora bien, para ubicarlo a lo largo de ese año impreciso sí tenemos un dato exacto: *el día 20 del mes de la luna*, mayo, al parecer.

Su ubicación a lo largo del día pude ser aún más precisa; tenemos dos datos: empieza con la mañana avanzada y acaba antes del mediodía: se trata de dos horas imaginarias; las dos horas que uno tarda en escucharlo, en leerlo, y en sollozar y guardar silencio, cuando el héroe llora y se calla.

Extraña, a primera vista, la precisión de este último nivel de la coordenada temporal, secundario a nuestro entender, frente a la indefinición del primero. El nivel en el que se inserta el relato de René tiene un tiempo muy preciso; responde totalmente al imperativo de la tragedia clásica: la unidad de tiempo; el narrador en 3.ª persona lo compone a la perfección. El nivel en el que se inserta la vida de René queda en una indefinición que el lector deberá fijar e interpretar. Porque, salvo el dato de la muerte de René, cuando la matanza de los Natchez y de los franceses en Luisiana –dato difuso en el texto, y que no pertenece a la gran historia de Francia que todo el mundo conoce–, los demás elementos temporales que hemos fijado, los podíamos haber desplazado a finales del siglo XVIII y principios del XIX, sin causar grandes anacronismos:

— Muerte del gran rey: ¿la de Luis XIV o la de Luis XVI?
— Derrumbamiento de la patria: ¿en la Regencia o con la Gran Revolución?
— Masacre de la Luisiana... hubo tantas a lo largo del siglo XVIII.

Este juego de transferencias cronológicas nos situaría en un momento histórico muy cercano a 189...: una fecha harto significativa en la historia de Francia y en la de Chateaubriand.

C) El tiempo del narrador en tercera persona

Nada podemos sacar en limpio al respecto. Los relatores temporales son tan imprecisos que sólo podemos saber que la narración se lleva a cabo mucho tiempo después de la muerte de René: ¿cuando el narrador visita los lugares, con ocasión de su viaje a América? De nuevo, 189...

Esta estrategia, cuidadosamente tramada por el autor, tiene dos consecuencias esenciales de cara a los efectos de lectura:

1. Conduce, por medios puramente narrativos, a crear una sensación brutal de insularidad, de aislamiento, de flotación temporal en el eje del tiempo del relato del yo, si lo relacionamos con los demás ejes. La imprecisión temporal lo precede: "al llegar..."; la imprecisión temporal lo sigue: "Cuentan que, aconsejado [...]. Poco tiempo después perecía [...]". Y esa imprecisión resuena, en eco, cuando se concluye el relato, "Aun hoy se muestra a...". En medio de todo este artefacto narrativo, el yo desteje su relato, como una frágil tela de araña, sin verdaderos puntos de anclaje en la historia. La figura 4.2 pone aún más de manifiesto, si cabe, esta insularidad.
2. A este naturaleza flotante de la coordenada temporal, el lector puede darle en libertad, pero con plena justificación, un sentido histórico profundo: el tema de la orfandad cobra en su relación bivalente con las fechas aludidas (1714/1793) un valor colectivo.

Por su lado, el tiempo de la narración del narrador en 3.ª persona puede ser superpuesto, de manera más o menos contemporánea, al tiempo del relato autobiográfico del héroe. En estas condiciones podremos avanzar la idea de que estamos ante una novela autobiográfica, al menos símbólicamente –aspecto este que la sola coincidencia de nombre –René, François René– entre autor y héroe no justificaría. François René de Chateaubriand cuenta la historia de René, en el momento en que François René lleva a cabo algunos gestos de la vida de René, como luego veremos. Los dos personajes actúan análogamente en dos momentos de crisis, esenciales en la Historia de Francia.

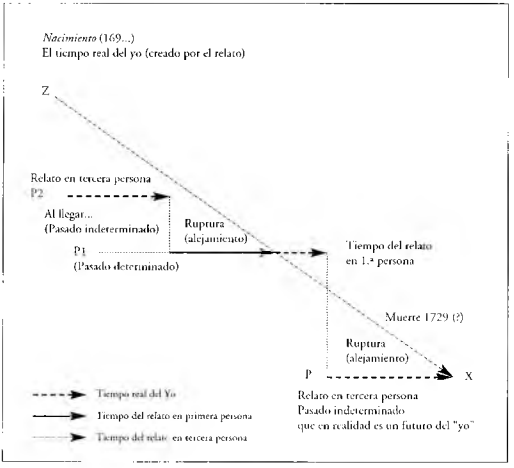


Figura 4.2

El primer momento marca el inicio de la destrucción de las estructuras ideológicas que asentaban la monarquía absolura y la Iglesia absoluta, con la fusión de ambas en el galicanismo. La monarquía de Luis XIV encarnaba ese sueño, ampliando sus resonancias internacionales con la hegemonía política y cultural francesa del momento –es El Gran Siglo. La Regencia inicia la desintegración de ese sueño y de esa realidad: la monarquía absoluta se resquebraja y, desde el punto de vista ideológico, la Ilustración llevará Francia a la desintegración del espacio religioso y a la futura separación de Iglesia y de Estado. Se inicia, pues, el cataclismo nacional –antropológico y étnico– que Chateaubriand denuncia en sus *Memorias de ultratumba*.

El segundo momento, con la Revolución de 1789, actualiza y lleva a cabo, en historia militar, legislativa, social y callejera, todas los ideales políticos, religiosos, culturales y familiares que, cuando se inicia la primera crisis, son sólo asunto de una minoría aristocrática e intelectual.

Todo el siglo XVIII, el tiempo que separa a los dos René, es el guión mayor, es el vector que conduce de una crisis a otra.

La muerte de Luis XIV, tras un siglo que lleva su nombre instaura en la conciencia histórica francesa la segunda[2] gran orfandad que vive una nación tan pendiente de su origen matricial y de su devenir histórico. Esta conciencia simbólica de orfandad articula y da sentido a la orfandad real del héroe, llena de múltiples datos biográficos que la asientan, como tal, en la conciencia del lector, culminando con la vuelta de René a su patria y con el espectáulo de ésta destruida.

Pero, el tiempo del relato del narrador-autor aporta, a la ensoñación del espacio de la orfandad, las diferentes capas de realidad destructora (muerte de Dios, del rey, de tantos cabezas de las grandes familias...) que la Revolución acumula sobre los herederos inmediatos del siglo XVIII. En definitiva, el complejo de orfandad, en su tercera gran emergencia nacional, recae sobre toda una generación; y no escapan a él algunos de los miembros de la clase burguesa triunfante. Ello extrae el texto de *René* de la autobiografía y lo eleva a la categoría de la Historia.

Esta concordancia simbólica de los ejes de la coordenada temporal y, también, su distanciamiento, hacen problemático el *pacto autobiográfico* que nos sugiere la coincidencia de los nombres del autor y de su héroe. *Como casi siempre, en el romanticismo, el héroe no tiene un referente autobiográfico inmediato; es función simbólica de una crisis general, religiosa, filosófica o política.*

4.3.3. La coordenada espacial: la morada de la orfandad

Toda morada externa es ámbito para que el yo desarrolle su actividad; le pertenece o no le pertenece; se instala en ella o sólo la usa como lugar de tránsito; es capaz de vivir en sintonía metonímica con los objetos que la pueblan o siente estos objetos como seres extraños. Toda morada interior es plenitud imaginaria, en la que el yo ha ido proyectando la carga afectiva de sus recuerdos y sus deseos sobre un espacio, unos objetos y cuerpos externos, convertidos en símbolos, capaces de significar metafóricamente su vida.

Para comprender la importancia del espacio exterior es preciso que fijemos las coordenadas espaciales de un yo, que ubiquemos y tracemos su trayecto a lo largo de una geografía externa, paisaje, ciudad, nación; para acceder a la geografía interior es preciso que recreemos su paisaje, estudiando el valor simbólico que tienen los componentes del espacio exterior que le han servido de material: ver el

referente existencial de metáforas tales como *bosques, mares, montañas, árboles, olas, rocas, musgos, espumas, abismos...*

El texto de *René* nos ofrece la posibilidad de estudiar en diferentes niveles el espacio de la patria perdida, a la par que nos permite ir viendo cómo algunos elementos de este ámbito se van convirtiendo en los fundamentos metafóricos del yo interior de René, para ser luego los fundamentos del hombre romántico. Pocos libros como *René* contribuyen a *crear la geografía mágica del romanticismo.*

A) El espacio de la acción del relato

En otros textos este espacio puede tener una importancia puramente formal; puede ser un simple lugar apto para que nazca el relato (gabinete doméstico, salón de un club, taberna habitual o de paso... en los que el cuentista se encuentra a sus anchas). Aquí, el lugar del relato, las orillas del Meschabecé, además de tener esa importancia narrativa, pues propician el nacimiento y la naturaleza del relato, tienen una importancia capital a la hora de configurar *el espacio de René* o espacio físico y simbólico de la orfandad.

Las orillas del Meschabecé son lo que podríamos llamar *el ámbito del idilio narrativo*; y ello es verdad, si contemplamos la vida de los 'salvajes' y el propio final de la vida de Chactas: llanura cubierta por "un bosque de moreras y de cabañas que parecían colmenas" (p. 106), en las inmediaciones; y en el horizonte, por oriente, las "cimas romas de los Apalaches", que "se perfilan como una caligrafía azul sobre las doradas alturas del cielo" (p. 107); con "el Meschabecé que desplegaba sus ondas en un magnífico silencio" (p. 107), a occidente...

Observamos cómo está ausente del paisaje cualquier signo de desequilibrio, de agresión o de violencia: verde, azul y dorado dominan el cromatismo; la redondez de las cabañas y de los montes la forma; mientras que el silencio ocupa un ámbito que podía estar dominado por el fragor de la corriente. Ni ruido, ni cromatismo rojo o negro, ni desequilibrio formal (precipicios, roquedas) turban un paisaje que sirve para significar la "calma de la naturaleza", frente a la "turbación que agita mi alma". Dos espacios simbólicamente contrapuestos: el paisaje del Nuevo Mundo, que pierde su categoría de 'salvaje' frente al paisaje del hombre occidental, histórico, metaforizado en océano tumultuoso.

Y esta blandura, simbólicamente 'femenina', apacible y acogedora, adopta la voluptuosidad envolvente de la carne para propiciar el relato de René –bajo un sasafrás, a orillas del Meschabecé, "en la hier-

ba al pie de un árbol"–; un relato cuya resonancia cósmica será antitética de esta feminidad, inútilmente acogedora, ya, frente a todas las rupturas consumadas. Veremos que esta comparación no es gratuita ni tópica en boca del yo-narrador: el texto se encarga de perfilarla.

B) El espacio de la acción del relato

a) El espacio de la Patria: la Historia como ruina espacial

La Historia es historia, cuando leemos: es cronología más o menos real; sucesión más o menos fragmentaria de temporalidades perdidas que la escritura recompone, que la memoria ayuda a remendar en un juego de equilibrios imposibles... *pues el destino paradógico de la Historia, para el ser que vive de manera natural, en medio de sus testimonios, es convertirse en espacio*: un espacio a su vez fragmentario; no porque no conforme un todo para los ojos y para los pies que lo recorren, sino porque está relleno de fragmentos, de objetos, que aunque aparezcan completos, nos llegan aislados de su contexto originario: objetos que, aunque integrados en un nuevo contexto como monumentos, edificios o ruinas, dan testimonio espacial de algo que sólo es pálpito perdido, espejismo recompuesto, imagen problemática de la memoria histórica. Lo propio de la conciencia temporal es su precariedad existencial y su evanescencia referencial. Lo propio de la conciencia espacial es su contundencia material, su presencia. Esta oposición no sirve sino para acrecentar la experiencia dolorosa de la Historia.

En René, las sucesivas patrias buscadas y no encontradas ofrecen un cuerpo precario para que el pasado se convierta en presente, un presente desde el que sólo se puede soñar el pasado como resto material, como residuo:

— "Algunas veces, una alta columna se alzaba en solitario en medio de un desierto" (p. 111), sin su templo, sin su palacio, sin su Dios o su rey que le dieron un significado; como simple testimonio visual de una historia perdida.
— "Las ruinas de Roma y de Grecia [...] cuyos palacios se hallan enterrados bajo el polvo y donde los mausoleos reales se ocultan entre la maleza" (p. 111); sin que pertenezcan a sus ciudades: rotundas piezas de piedra o de mármol que sólo contienen polvo en su interior y que están, a su vez, ocultas bajo el polvo de la temporalidad, arena o vegetación invasoras.

— "En una calle retirada y solitaria una estatua que señalaba con el dedo un lugar famoso debido al sacrificio que allí tuvo lugar. Me impresionó el silencio de aquel rincón; tan sólo el viento gemía alrededor de tan trágico mármol. Algunos obreros estaban recostados con indiferencia al pie de la estatua o tallaban piedras mientras silbaban. Les pregunté el significado de este monumento. Unos apenas supieron decírmelo, otros ignoraban incluso por completo la catástrofe que representaba."[3]

La ceniza –"urna cineraria", "pálido sepulcro", "criminales cenizas"– es a la vez la metonimia y la metáfora perfecta de esa desintegración, de esa incorporación de la historia a la materia cósmica: polvo, al fin y al cabo, sin que sea enamorado.

Ahora bien, como hemos visto en el último y largo ejemplo, no sólo es esta descomposición material lo que destruye la historicidad del hombre, lo que le reduce a espacio, a objeto material que se integra en una estructura espacial. Es sobre todo, en la pérdida de una correlación con los objetos y gestos que le rodeaban, la pérdida de su significado: la ruina es patética no por su condición de ruina (que puede ser hermosa, incorporada por los paisajistas ingleses a sus jardines, desde el siglo XVIII), sino porque sólo da testimonio de un significado perdido; situación en la que se encuentran, para la mayoría de la población, los restos, monumentos y estatuas, del pasado: un decorado familiar, por el que pasean, contra el que se frotan, cuya armonía o vetustez pueden llegar a admirar... pero cuyo trayecto, como memoria de la Historia, ignoran.

La vida del hombre inmanente, afincado en la presencia y en el presente espacial, siempre material, puede llegar a ser también una insularidad histórica, sin pasado (pues el pasado es siempre antropológico, étnico y tribal –y la filosofía revolucionaria ha querido romper todos sus vínculos–) y sin futuro (pues el futuro es siempre utópico, si no está asentado en teogonía –y la filosofía revolucionaria ha destruido la fe teológica en el futuro, sin ser capaz de asentar las bases de la utopía, que sólo funciona si revierte, de nuevo, sobre la especie: tribu, etnia, patria, humanidad–). El hombre inmanente, tras la Revolución, está condenado a ser isla.

La plasmación material de esta experiencia en la imagen de la estatua, es, de nuevo, de una justeza absoluta. "Pasado y presente son dos estatuas incompletas: llenas de mutilaciones, una fue salvada de entre la ruina de los tiempos; la otra todavía no ha recibido su perfección de la posteridad" (p. 114); pero, cuando la reciba, ya no

será sino estatua para nuevas mutilaciones, recogida, de nuevo, entre la ruina de los tiempos futuros. Una dinámica que no le deja ninguna salida a una experiencia de la Historia, la del hombre moderno, que, de manera definitiva, pretende dejar de ser hijo de la Naturaleza (eternidad espacial) e hijo de Dios (eternidad temporal), para convertirse en hijo de la Historia, en hijo de la temporalidad: heredero de ruinas y fabricante de ruinas.

b) El espacio de la Patria: el Presente histórico como espacio del ruido

Si la historia pasada de Occidente es una sucesión de ruinas –de la Roma antigua a Grecia y de Grecia a Londres (no aparecen las ruinas de la Revolución francesa, que por razones cronológicas no puede mencionar)–, la historia presente, lo que con términos eclesiásticos podríamos denominar *el mundo*, no es sino ruido –sonido incapaz de devenir voz o armonía.

El silencio o la armonía pertenecen a la naturaleza y a Dios; el ruido al mundo. Esta contraposición la tenemos plasmada en un enfrentamiento espacial que se repite en dos ocasiones esenciales: al principio de la historia de René, cuando tiene la tentación de ingresar en el convento, antes de ir al encuentro de las patrias históricas, y al final de la historia de Amélie, cuando es ella la que asume la vida del convento, mientras él se lanza al océano fragoroso del mundo... En ambas ocasiones encontramos la misma imagen, espacializada de nuevo: el mundo espiritual, el espacio de Dios, es como una muralla que protege un reducto interior (valle, celda, claustro); el mundo, el espacio exterior de los hombres, es el oleaje de un océano, una tormenta, cuya principal manifestación es el ruido. "Y los sordos clamores que se oían fuera eran como el oleaje de las pasiones y de las mundanales tormentas que venían a expirar a los pies del templo del señor" (p. 117).

Frente a las armonías que ya escucha Amélie en su convento, René se sentará, al pie de éste, viendo como se estrellan contra roca y murallas el "sonido de los vientos", "los cañonazos de alarma", "el rugir de las olas": "los hombres estrellándose contra los escollos" (p. 134). Movimiento y fragor: el mar y la tempestad, como espacios del hombre.

Este ruido puede acercarse a la armonía si lo roza la presencia divina: en el campanario de la iglesia, el tiempo se vuelve, en ocasiones, ritmo monótono: "las horas sonaban con golpes acompasados en la torre de la catedral gótica" (p. 117). En la Roma moder-

na, religiosa por excelencia, el ruido se hace armonía y signo de divinidad, aunque para ello sea preciso pasar por el desvío analógico de la metáfora del mar y del bosque:

> [...] inmensos edificios consagrados por las artes a la religión. ¡Qué laberinto de columnas! ¡Qué sucesión de arcadas y de bóvedas! ¡Qué hermosos los sonidos que se oyen al rededor de las cúpulas, semejantes al rumor de las olas en los océanos, al murmullo de los vientos en los bosques, o a la voz de Dios en su templo! (p. 114).

c) El espacio del yo: la deserción de las patrias

Si el relato de René constituye una historia, se trata de la historia de un recorrido, de un trayecto: una historia que enlaza los diferentes espacios huecos y hueros de su expulsión:

1. El vientre de su madre, que muere al nacer él (y como cuerpo muerto asume, en ceniza y polvo, el espacio de la ruina).
2. La casa paterna: tuvimos que "abandonar el hogar paterno que heredaría mi hermano mayor" (p. 110)[4]; sin destino que lo justifique, desde la perspectiva del yo, el hogar paterno también se volverá ruina, adoptando la morfología de éstas: la naturaleza la invade, la reviste de una función estética, pero la destruye: "los cardos crecían al pie del muro", "las hojas que tapizaban el umbral de la puerta", "los escalones cubiertos de musgo y de alhelíes amarillos que crecían entre las losas desunidas y movedizas" (p. 127). Observemos que las plantas aquí mencionadas son todas ellas signo de la vegetación *no productiva* y, por tanto, de cierta esterilidad: cardos, musgos, los alhelíes (amarillos, precisa, para que no haya confusión); plantas del barbecho, de la humedad excesiva, o plantas parietarias, enemigas natas de cualquier tipo de edificio.

   Esta invasión de lo natural se completa en el interior de la casa con los signos más evidentes del abandono de un edificio, que ha perdido su función originaria, sin encontrar una nueva, y que ya no es hogar: en las habitaciones "desocupadas", "las arañas tejían sus telas en los rincones olvidados" (p. 127).
3. Occidente, nación tras nación, como vimos en el apartado anterior, queda reducido, en su dimensión histórica, a ruinas, y en su dimensión presente, a un caos de clamores, cuyas

ciudades que empiezan a estar muy pobladas están descritas, paradojicamente, como "un inmenso desierto de hombres" o "un laberinto de calles solitarias" (p. 117). La sociedad es también, para él, una ausencia.

4. No es de extrañar que el último paso lo lleve a orientarse hacia un nuevo desierto: "sepultarse en los desiertos de Luisiana" (p. 106) es su destino último, afirma, al iniciar su relato.

   La palabra *desierto* cobra aquí su valor etimológico de "lugar abandonado", del que se ha desertado ¿quién? Evidentemente, y de manera más clara a medida que avanza el trayecto, René. Más que lugar de abandono, el mundo es un lugar abandonado y René es el desertor. *René*, aventura de la existencia metaforizada en espacio, *es la historia de una continua y cada vez más amplia deserción.*

d) El espacio del yo: el bosque como morada de la orfandad

Cuando René se va de Europa lo último que aparece ante su vista son "los últimos balanceos de los árboles" (observemos de paso que no hay animales, salvo los pájaros migradores, en el relato de René) y "los pináculos del monasterio" (la iglesia, en su expresión material, más elevada aguda, de la espiritualidad). Se trata de los dos únicos elementos positivos que hemos encontrado sobre la tierra de las patrias –y no se nos puede escapar el valor tanshistórico que ambos elementos tienen, como metáfora de la *matria* natural, originaria, la madre tierra, el primero, y como metáfora de la *patria* espiritual, la futura patria celestial, el segundo.

René, desde su culpabilidad asumida en el error se ha negado la posibilidad de acceder a la segunda patria, en dos ocasiones... El espacio del convento sólo le sirve para elaborar una *poética del edificio religioso* y para propagar una *ética del retiro* (perezosa, cobarde o temerosa), a la que él no se acoge. Pero, ¿se concede acaso la posibilidad de acceder, de volver, a la primera patria –la naturaleza de los filósofos del siglo XVIII o la naturaleza de los románticos–? Simbólicamente parece que sí. En realidad, a nosotros nos parece que René, nuevamente desertor, pervierte el espacio de esa posible integración en lo natural y se sirve de sus elementos para confeccionarse un traje de metáforas, a la medida de su orfandad. Veamos.

El bosque es, desde niño, el lugar hacia el que se encamina René para darle un sustituto al espacio real de la casa y al espacio simbólico de la patria.

La casa paterna se encuentra ya en una "comarca apartada", "en medio de un bosque, cerca de un lago" (p. 108). Un entorno realista que cobra una naturaleza simbólica, no sólo por su retiro boscoso, sino por la alianza, en el interior de ese reducto, del agua y de la vegetación. A este espacio vuelve el niño cada otoño, en un primer gesto de migración real, en busca de la reclusión y del nido.

Cuando el niño René quiere aislarse aún más, se retira "hasta el fondo de los bosques" y "allí pasaba en solitario días enteros como si fuese un salvaje" (105); es decir, *un habitante de la selva*. Esta huida tiene variantes:

> [...] para irme a sentarme solitario con el fin de contemplar alguna nube fugitiva o escuchar el sonido de la lluvia sobre la copa de los árboles (p. 107).

Estas huidas, estas errancias infantiles nos presentan a un René que pasa más tiempo bajo la bóveda de los árboles que bajo el techo de la casa: es, en definitiva, un hijo del bosque. No es de extrañar que en dos ocasiones, frente a los fracasos de la tentación monástica y de las huidas cosmopolitas, la huida, la deserción se plasme en el deseo del retiro campestre:

— "pero de pronto se me antojó que vivir en los bosques me resultaría delicioso" (p. 118).
— Y, ante la imposibilidad de ser guerrero (la Francia feudal que ya no existe), ser pastor "calentándome las manos con algún humilde fuego de malezas prendido en un rincón del bosque" (p. 119).
— En el momento de la vuelta a la casa paterna, antes de la huida final, en vez de buscar soluciones al conflicto, el yo de René sólo encuentra consuelo en el bosque que la rodea: "Cuando descubrí los bosques en los que había pasado los único momentos felices de mi infancia" (p. 127). La posible felicidad está en la huida –en el espacio exterior.

Al desertor de la Historia siempre le asalta la tentación de la Arcadia feliz –y falaz: el engaño ético de una estética de la añoranza, en la pureza y la felicidad primitivas que nunca existieron (en vez de trabajar y comprometerse para crear la arcadia posible de la mayor igualdad y de la menor injusticia).

Para esta ensoñación, el yo encuentra una puesta en abismo, muy eficaz desde el punto de vista estético, pero tramposa desde la pers-

pectiva del realismo histórico: los salvajes que (por eso lo son) siempre viven en el bosque, "sentados apaciblemente bajo vuestros robles" (p. 115). Su jefe, Chactas, es la síntesis misma de esta vida natural, Chactas, que integra en su ser la totalidad de la sustancia vegetal y que, al presentarse como un anciano, al final de su vida, sólo encuentra para decirlo esta comparación:

> Un anciano, con sus recuerdos, se asemeja a los decrépitos robles de nuestros bosques; ya no se adorna con su propio follaje y cubre su desnudez con plantas extrañas que vegetan sobre sus ramas ancestrales (p. 115).

Chactas, como metonimia del salvaje, pero como metáfora, gracias a la presencia del árbol sagrado de los franceses, de las Francia del Antiguo Régimen. Esta focalización del bosque americano en el roble nos devuelve al hábitat primitivo francés: el bosque de roble de los druidas, el roble bajo el cual San Luis administraba justicia...; se aúnan así dos instancias simbólicas, la étnica francesa, ligada a los ancestros y al símbolo más puro del Antiguo Régimen, y la arquetípica, que todo árbol aporta, como significante del asentamiento, del enraizamiento y de la construcción de un tejido familiar en el que todos los miembros ocupan el mismo espacio: un suelo entretejido por las raíces de todos, según la expresión del propio Chateaubriand en las *Memorias de ultratumba*. Frente a la casa, por muy tribal que sea, siempre precaria e insuficiente, "El roble puede ver cómo van germinando sus frutos a su alrededor; no sucede así con los hijos de los hombres" (p. 128).

e) El espacio del yo: el yo como abismo

Nada expresa mejor que la palabra *abismo* el tema de la profundidad interior; pero, a su vez, nada expresa mejor el tema de la vacuidad, del precipicio y de la caída. Que la pasión sin objeto se sienta a sí misma como un abismo –"algo me faltaba para colmar el abismo de mi existencia" (p. 118)– es algo anodino; que se recurra a la morfología de la montaña para hacer tangible esa sensación es un principio básico de la poética romántica.

El romántico, preso del furor de la pasión y de la singularidad, se adentra en la montaña (Saint-Preux en *La Nueva Eloísa*), se siente roqueda, cima y precipicio, se desea ascensión y se presiente caída... Si este abismo ascendente tiene a sus pies el abismo marino

(océano, lago), el vértigo de la ascensión-caída puede ser aún más fuerte: "... descendía hasta el fondo del valle, subía a lo alto de la montaña..." (p. 118). La montaña ya no es morada de dioses, ni el abismo de monstruos; ambos son la extroversión metafórica del yo, que sólo es pulsión y vacío.

El Etna es la metáfora perfecta de ese abismo interior; sobre su cima René toma conciencia brutal de su propia naturaleza:

— Es *isla* y, como isla, metáfora perfecta de la insularidad del yo.
— Es *montaña* y, como montaña, sitúa al ser que ha ascendido a su cumbre frente al vértigo de la altura, vértigo que acrecienta el océano que la rodea.
— Es *volcán* y, como montaña-volcán, potencia la experiencia de un doble abismo: un abismo exterior, abierto frente a los ojos del que lo ha coronado, un abismo "abierto a mi costado", que no le pertenece, que se le escapa en lejanía de horizontes, como Dios, como la Historia –la alteridad como abismo–, frente a un abismo interior, "el cráter en el que mi vista se hundía" (p. 114).
— Es *cráter* y, como tal, su vacuidad de abismo en una vacuidad peculiar: fragua y fuelle, inmensos, de fuego autodestructor: la metáfora perfecta de la pasión sin objeto, de la erupción inútil.

Junto al volcán, la roca, en su vértigo estéril, alzada frente al abismo, absurda y hermosa en su condición de vestigio de tiempos telúricos pasados, a modo de estatua o de columna, aislada de una arquitectura natural anterior a la Historia, destruida por el tiempo, el agua, el viento, la erupción: "roca apartada" "junto al estanque desierto", junto al "junco marchito" (p. 119); "aún hoy se muestra a los caminantes la roca en la que solía sentarse al declinar el sol" (p. 136). La roca es el testimonio fetichista de la vida asumida en orfandad, como el bosque lo fue de la imposible vuelta al espacio de la *matria*... lo que queda tras el proceso sistemático de destrucción exterior e interior.

Por todo ello, el otoño aparece como el espacio climático propio del yo: frente al el invierno, estabilizado en la muerte, el otoño es un proceso de muerte. Todos los elementos tópicos del otoño pasarán a ser metáforas del yo huérfano:

> crujir de las hojas secas bajo nuestras pisadas", "golondrina (que huye) por la pradera", "arco iris sobre las lluviosas colinas", "hoja

seca que el viento arrastra", "penacho de humo que se alza entre las copas desnudas de los árboles", "temblor del musgo al soplo del cierzo.

Hoja[5], pájaro migrador, arco iris, humo, musgo, son la sustancia misma del alma; la sustancia misma de la inconsistencia, de la precariedad, del abandono y de la inutilidad decadente. El agua del torrente que arrastra, la bocanada de viento que disipa o arrasa, la llama de fuego que reduce a ceniza la forma misma que adopta la pasión sin objeto. Por ello, un momento climático, del mismo modo que antes el volcán, sintetiza la sustancia y la forma de la pasión: la tormenta –aguacero, ventarrón y fuego, acompañados siempre de rumor, estruendo o fragor.

Como vemos, la sustancia temática que configura simbólicamente el yo es la misma que servía para configurar la historia presente, el mundo: no se trata de una simple correlación; se trata de una analogía fundacional: el yo del huérfano, el yo del hombre moderno, postrevolucionario, no es sino metonimia de la Historia: fragor y vacío. El océano tempestuoso del mundo exterior no es sino el analógo ampliado del aquilón otoñal que invoca René; y la luna, desprovista ya de toda resonancia mítica, vacía de significados, en su soledad de astro estéril, puede ser el "pálido navío surcando el oleaje" (p. 120): un decorado.

C) El río como espacio duplicado del relato y de la acción del relato

El río, el Meschabecé, que fijaba espacialmente el relato y le ofrecía el pretexto circunstancial y el pretexto profundo (el río como vida y el río como discurso), cierra la coordenada espacial, pero en otro nivel, a modo de gran paréntesis que eleva lo espacial anecdótico a la categoría de símbolo. El río no es el cuadro espacial, exterior, del relato; el río es su espacio interior, la sustancia y la forma misma del relato. La explicación simbólica de la novela nos la da Chactas, que ni ve ni entiende: el hombre que busca a tientas su camino:

> Un día el Meschabecé, cercano todavía a su manantial, se quejaba de ser tan sólo un límpido arroyo... (hasta que, habiendo crecido) ... El arroyo orgulloso se jactó de su poder... (p. 136).

Analicemos los componentes de esta alegoría, del más puro estilo eclesiástico (Chactas no se encuentra tan lejos del padre Souël, como se podría pensar):

— La vida de René empieza siendo *un manantial, un límpido arroyo.*
— La vida... pretende ser *un río,* llevar más caudal del que le corresponde y lo coge de "la nieve de la montañas", del "agua del torrente", de la tormenta (tres orígenes señalados de manera negativa por el texto, observemos).
— La vida, cuando ya es *río o arroyo orgulloso, inunda* orillas y lleva *la desolación* a sus bosques hermanos (siempre los bosques), transformando su entorno en *desierto* y arrastrando corrupción y desorden en sus *aguas cenagosas.*
— La vida, cuando es viejo río añora *el humilde cauce que le dio la naturaleza* (sus pájaros, sus flores...), pero ya es imposible volver a los orígenes.

La comparación se construye sobre dos soportes ideológicos de gran importancia:

1. *El respeto, la aceptación de la marcha natural de las cosas*: salirse de los cauces naturales, con sus limitaciones, acarrea problemas (de orgullo); mantenerse dentro de ellos le permite al yo instalarse en el idilio (natural); la ambición, sea cual sea su origen, es un pecado del hombre contra la naturaleza.
2. *La idea de que toda transgresión individual tiene siempre repercusiones colectivas*; el romanticismo no es una enfermedad individual; es una enfermedad de repercusión social. A estos dos soportes se les puede añadir un tercer elemento: esta enfermedad puede ser transitoria; es un proceso de maduración.

El río es la imagen viviente de esta filosofía: la felicidad no existe, fuera de los senderos, de los cauces, comunes. Lo que se pone, pues, en entredicho es toda la ontología que inaugura el romanticismo inmanentista: la ontología de la singularidad, de la identidad, del hecho diferencial, de la autenticidad del yo (que sacraliza la absoluta orfandad), frente a la ontología del yo integrado en la especie (como hijo de los Hombres o como hijo de Dios).

4.4. La organización enunciativa del texto: la voz de la orfandad

Si hasta ahora nos hemos atenido a la materia y a la forma de la narración, desde la perspectiva de la creación de una ficción, ahora nos vamos a dedicar a analizar algunos aspectos que afectan a la orga-

nización enunciativa del discurso, siempre desde una perspectiva literaria y de cara al tema que nos ocupa: la creación del espacio de la orfandad y la búsqueda de un sistema narrativo para contarlo. Y esta palabra, *contarlo*, nos va servir de enlace con lo que sigue: ¿cómo se cuentan los sentimientos y las ideas de un yo? Evidentemente inventándose una fábula en la que aparezcan encarnados por unos personajes –es la fábula que hemos analizado–. ¿Hay algún modo más?

Para llegar más a fondo en nuestra lectura de *René*, vamos a centrarnos en dos aspectos esenciales de estos *sentimientos narrados*:

1. *La especificidad enunciativa del relato de René:* ¿qué es el relato de René, una narración, un poema, un discurso? Siendo una narración, ¿cómo se relaciona con la narratividad, la poeticidad y la discursividad, tal como las hemos definido.
2. *Su condición de elegía pseudoautobiográfica:* ¿por qué elegía y por qué pseudo-?

4.4.1. La voz de la orfandad narrada

La historia de "los secretos de un alma", sobre todo si estos secretos constituyen un motivo de desasosiego doble (por un lado, se construyen sobre un complejo de culpa cuya revelación uno intenta diferir al máximo y, por otro, el yo no tiene asiento ni espiritual ni real para contarlos de un tirón, como suele decirse, al estar siempre en errancia interior y exterior), una historia así no puede ser una historia homogénea. Una historia así tiene que encontrar el cauce torrencial e intermitente de la arroyada estacionaria, superabundante unas veces, escasa otras, siempre convulsa: una narratividad que no puede atenerse al estado puro de la progresión evenemencial ligada a los posibles del relato: aparición de nuevos personajes y reacción de los actores principales, nuevos datos del conflicto y elección de alguna de las posibilidades que se ofrecen.

Una historia como esta adoptará gestos cercanos al *monólogo interior*, en su fluir irracional, pero sin llegar a adoptar sus formas, o adoptará los giros de la elegía romántica desordenada en función de la pulsión emocional y analógica: aparente yuxtaposición de elementos, en vez de concatenación lógica de éstos.

En efecto, el relato de René progresa a oleadas que adoptan un ritmo ternario; agotándose cada oleada en sí misma; aunque sea la misma agua –emocional, ideológica y simbólica– la que genera la nueva oleada... y así sucesivamente, en un *crescendo* que desemboca en el paroxis-

mo que, como vimos, lo lleva una y otra vez, de manera regular, al silencio y al llanto; pero un ritmo mediante el cual siempre se opera un ligero desplazamiento anecdótico: la narración, a pesar de todo, progresa.

Veamos unos ejemplos de la primera parte, la más novedosa y la que más contribuye a la creación de un espacio nuevo de escritura. El mecanismo es siempre el mismo:

1. El microsegmento se inicia con una mínima anotación narrativa.
2. A la anotación narrativa le sigue una consideración de carácter reflexivo, de carácter general, ligada al elemento evenemencial previo.
3. La reflexión desemboca en una explosión lírica, de carácter poético.
4. Surge, luego, un nuevo movimiento textual que, o bien prolonga y modula el elemento anecdótico 1.º, del movimiento anterior, o bien surge por deriva analógica o conceptual de los momentos 2.º o 3.º.

En algunos casos pueden faltar los momentos 2.º y 3.º, o quedar reducidos a una simple anotación. Veamos un ejemplo; está compuesto por dos párrafos y lo hemos sacado de *La historia de Amélie*, (pp. 119 y 120).

1. *Momento*: narrativo-descriptivo.

> Durante el día me extraviaba por inmensos brezales que desembocaban en la entrada de algún bosque. Con qué facilidad nacía mi ensoñación: bastaba una hoja seca que el viento arrastraba ante mí, una cabaña cuyo penacho de humo se alzaba entre las copas desnudas de los árboles, el temblor del musgo al soplo del cierzo, sobre el tronco de algún roble; una roca apartada, un estanque desierto en el que murmuraba el junco marchito. El campanario de una aldea, al alzarse a lo lejos en el valle, atraía con frecuencia mi mirada, y a menudo seguía con la vista el vuelo de los pájaros por encima de mi cabeza. Me imaginaba las fronteras ignoradas y los lejanos climas a los que se dirigían; hubiese deseado estar sobre sus alas. Un secreto instinto me atormentaba; sentía que yo también era un viajero; pero una voz celestial me advertía:

2. *Momento*: reflexivo, en forma de oráculo; el empleo de *hombre*, para designar a René, le confiere un carácter general.

> Hombre, el tiempo de tu migración no ha llegado; espera que el viento de la muerte se alce, sólo entonces emprenderás el vuelo hacia esa regiones desconocidas que tu corazón ansía.

3. *Momento*: poético, en el paroxismo emocional.

> ¡Levantaos pronto, tormentas anheladas que debéis transportar a René hacia los espacios de una nueva vida!

El movimiento que sigue se inicia en este mismo párrafo, al arrancar al viento de su dimensión simbólica, para devolverlo al espacio de la realidad evenemencial: el viento real, por el que René va a caminar: "Y al gritar estas palabras caminaba a zancadas, con el rostro enfebrecido, mientras el viento silbaba en mis cabellos...".

La progresión se ha efectuado no en función de un elemento que aparece en el horizonte narrativo, sino mediante el deslizamiento analógico: campanario... pájaros encima de mi cabeza... pájaros migradores en el viento... yo migrador... viento de la muerte y viaje final... llamada a un viento interior que me lleve como un pájaro migrador hacia otra vida... viento real en el que voy enfebrecido...

Podríamos multiplicar los ejemplos de un sistema narrativo que, si bien no va a triunfar durante el realismo de la novela del siglo XIX, si será el patrón más común de la novela del siglo XX, tras las huellas de Gide y de Proust.

Este modo de composición consigue dos resultados inmediatos:

1. *La organización musical de la narración.* El texto avanza sobre temas que se convocan o que se contraponen. Cuando se convocan, el texto deriva en función de lo que musicalmente podríamos llamar, unas veces *cadencias* y otras *variaciones*: con las primeras, un mismo tema agotado deriva, de eco en eco temático, hasta morir (como veíamos en el último ejemplo estudiado: *brezo, hoja, musgo, humo, junco marchito...*); con las segundas, un tema formulado en el nivel racional –la muerte, por ejemplo–, es modulado con diferentes sonoridades y ritmos simbólicos: torrente, volcán, océano, campana, pájaros. Cuando los temas se contraponen lo hacen para fijar, frente al espacio del yo occidental romántico, el espacio del buen salvaje: temas de muerte y ruptura, frente a temas de vida y de enraizamiento –como en un poema sinfónico perfectamente organizado.

2. *La estructuración simbólica de la narración.* Estas oleadas van creando el texto en función de una ilación temática y discursiva, que poco tiene que ver con la ilación temporal, cronológica, en la que los acontecimientos van acudiendo a las redes narrativas, según el lugar que ocupan en la historia, o según el lugar que les da una estrategia evenemencial, con vistas a la consecución de determinados efectos de aventura o suspense.

Esta dinámica le permite al narrador ir desgranado todos los elementos temáticos –tanto en su nivel racional como en su nivel simbólico y metafórico– que configuran el espacio de su expulsión exterior e interior, de cara a la creación del espacio de la orfandad: un *en sí* del yo que no es tributario de ninguna pertenencia, de ningún religamiento, a la historia. Al huir de la cronología de los acontecimientos externos, el relato del yo se constituye como un espacio temático, en el *que los acontecimientos, desordenados, sólo tienen cabida en función de los juegos afectivos de la memoria* que los agrupa por resonancias simbólicas y en función de la capacidad que tienen para convertirse en poso existencial: el acontecimiento biográfico y su decorado se convierten en símbolo.

El yo huérfano no tiene historia, no es una historia (René lo sabe y lo afirma desde el comienzo de su relato –si la tuviera, religado a un pasado y creador de un futuro, no sería huérfano–); René es un espacio. Por eso todas las metáforas que lo definen y lo simbolizan son metáforas espaciales que van desvelando las analogías entre el mundo exterior y el interior, hasta crear la conciencia de una conciencia que sólo es espesor espacial, ajena a la temporalidad de la que siempre es tributaria la progresión de toda historia ligada a la dimensión anecdótica exterior.

Desde esta vivencia del yo, su voz tiene que adoptar un sistema narrativo que es más propio del poema en prosa, con la mezcla constante de las tres instancias enunciativas (narratividad, poeticidad, discursividad, siempre esbozadas, siempre abortadas, siempre imbricadas, sin que ninguna de las tres domine a las otras dos), que del sistema narrativo usado hasta entonces.

En efecto, como hemos ido viendo, nos encontramos ante *un relato que nunca consigue estructurarse en historia.* Ello es lógico si consideramos cuanto acabamos de decir. Extraído de la apopeya de *Los Natchez, René* tiene unos gérmenes narrativos indudables, que pierde –por voluntad del autor (recordemos lo que dijimos al analizar el paratexto)– o que son relegados a un segundo plano. Inserto

en un tratado apologético como *El Genio del Cristianismo*, *René* adquiere una dimensión discursiva, argumentativa necesaria a todo *exemplum*; se encargan de recordarlo tanto el padre Souël, como Chactas y Amélie con sus comentarios de la *historia* de René; pero también René, al conseguir que todos los movimientos narrativos de esa oleada que estructura el texto desemboquen o pasen por un momento reflexivo, por muy pequeño que sea.

Aislado, como se lee *René* desde siempre, estas dos últimas instancias pierden aún más pujanza, ante la emergencia de lo que el texto es en verdad: más allá de las arguciasde un escritor que busca estrategias políticas, *la autobiografía lírica de un yo que pretende ser metonimia conceptual de su generación.*

4.4.2. Una autobiografía metonímica y funcional

¿Relato autobiográfico? Sólo podemos hablar así si consideramos el relato propiamente dicho de René. Pero el texto analizado es más amplio y complejo. *¿Autobiografía elegíaca,* según la distinción que acuña J. Starobinski para distinguirla de la *autobiografía irónica,* de tipo picaresco? Puede ser; pero, para que haya elegía tiene que existir el sentimiento de una pérdida, es decir, de un primer momento o gesto de felicidad, y René nunca "expresa el sentimiento de la felicidad perdida". Desde su nacimiento se instala en la desgracia y su dicha –con Amélie– sólo es fragmentaria y transitoria. Ni siquiera la infancia, como en la autobiografía elegíaca canónica, es un reducto benéfico para el recuerdo del alma dolorida. René nace ya en el dolor, en la culpa y en la muerte. Ese paroxismo debe tener una explicación que nos lleve más allá de lo puramente autobiográfico.

Existen tres niveles de realismo: *el realismo anecdótico* (el considerado común y vulgarmente como realismo, en el que se nos cuentan cosas vulgares o anodinas, con lenguaje vulgar o anodino, como reflejo de lo que se llama la realidad social); *el realismo estructural* (que, mediante los juegos de la ficción, crea un mundo cuya estructura puede reflejar analógicamente un determinado momento de la historia de una sociedad, en clave de novela histórica e, incluso, de utopía); *el realismo autobiográfico.*

Si el realismo anecdótico tiende a ser realista gracias a la *representación mimética* de los gestos, voces y cuerpos de un determinado momento, el realismo estructural lo es mediante un *uso simbólico, alegórico o metafórico,* de la lengua y de sus ficciones. De su lado, *el realismo autobiográfico será realismo gracias a su capacidad para con-*

vertirse en metonimia de una estructura colectiva: un yo, real o imaginario, se presenta ante el lector como metonimia de su época, de su generación o de su clase. Desde esta perspectiva, el realismo autobiográfico organiza los elementos del texto no de cara a una reproducción especular de la realidad biográfica, sino de cara a la creación funcional de esta metonimia de ficción, capaz de significar, desde lo particular, la realidad general de la historia.

Esta exigencia funcional se hace más imperiosa cuanto más se aleja el texto de la voluntad representativa, en la que el dato, veraz o verosímil, produce el efecto realista buscado y da la impresión de significar la realidad, en función de su propia naturaleza y procedencia; es decir, cuanto más se adentra el texto en la construcción metafórica o metonímica de la realidad.

Así ocurre en *René*. En esta novela, considerada autobiográfica por las razones que ya hemos dicho, y dejando de lado el problema de las fechas, no todos los acontecimientos responden a la veracidad histórica de una autobiografía. Muy contrariamente, la mayoría de los datos esenciales de la vida de René nada tienen que ver con la de François René de Chateaubriand. Sin embargo, en *René* todos los elementos textuales, tanto aquellos que son 'fieles' a la vida del escritor como aquellos que son pura 'invención', han sido seleccionados y organizados de cara a la estrategia funcional elegida: la creación de una historia que, bajo el supuesto de una autobiografía proyectada en una temporalidad difusa, pueda servir, al mismo tiempo, como artefacto metafórico capaz de significar la realidad profunda de su autor (Chateaubriand frente a la Vida) y, en esa realidad, ser metonimia de su generación (los hijos de la orfandad postrevolucionaria) frente a la Historia.

Como en todo relato de corte psicoanalítico –y no olvidemos hasta qué punto lo es el de René, al menos en sus estrategias textuales– nos encontramos con:

— Un nudo psíquico, complejo que le impide hablar y que lo atormenta.
— La presencia de dos 'psicoanalistas' que lo *fuerzan* para que hable.
— Un incidente –la llegada de una carta que contiene el anuncio de la muerte de la persona objeto de la culpa que causa el bloqueo– que provoca la liberación de la palabra.
— La ruptura del bloqueo.
— Un discurso compulsivo, fragmentado, más simbólico que evenemencial... como en todo relato psicoanalítico, los componentes de la confesión de René no obedecen a la fidelidad bio-

gráfica, sino a su capacidad de simbolización de cara a la escenificación del complejo que es razón y tema de la escritura.

Conscientes de que esta dimensión psicoanalítica sólo la consideramos aquí con un valor relativo, literario y nunca clínico, analicemos la naturaleza y procedencia de esos datos.

1. *Datos autobiográficos trasladados de manera directa al texto*

   — Nombre del personaje; con la peculiaridad de que se selecciona el elemento más ligado a la idea de vida y de muerte –René.
   — Geografía real de la infancia: Bretaña: bosques, lagos, landas, brezos...
   — Tentación del seminario (al parecer).
   — Muerte del padre durante la adolescencia.
   — Condición de segundón, es decir, la falta de una herencia.

2. *Datos autobiográficos reales que cambian de fecha y acontecimientos idénticos cuya motivación es diferente:*

   — Viajes por Europa y Asia (ni es el mismo itinerario, ni se llevan a cabo en momentos similares de la vida, ni su intención es la misma; en especial el viaje a Inglaterra).
   — Viaje a América (realizado con una edad similar, pero por motivaciones totalmente distintas; en Chateaubriand nada tiene que ver con una ruptura definitiva y total con Europa, y sí con la búsqueda de una fortuna).

3. *Datos inventados con vistas a la creación de la autobiografía de René:*

   — Muerte de la madre (la del autor murió cuando éste era ya mayor; su condición de 'huérfano' nada tiene que ver, pues, con la de René).
   — Nombre de la hermana (Lucile se llamará Amélie).
   — Entrada en religión de Amélie, con todo su efectismo gótico (del amor secreto entre los dos hermanos algo hubo, sin que se pueda precisar su alcance).
   — Matrimonio de René en territorio indígena.
   — Personaje de Chactas (contrariamente, parece que hubo un padre Souël por allí, aunque murió joven).
   — Muerte violenta de René durante una guerra entre tribus.

Observemos que esta última remesa acumula los datos más interesantes y significativos de la novela: esenciales tanto para la creación del espacio de la orfandad como para la creación de una intriga mínima novelesca.

Veamos lo que pueden significar algunas de estas invenciones y los cambios de significado de los hechos que sí existieron.

1. El viaje a América existió, evidentemente; pero desprovisto de la experiencia dolorosa del exilio, en la ruptura definitiva con la patria. Esta experiencia –el exilio en el dolor y en la orfandad tanto ontológica como familiar– es una aportación de la ficción de cara al valor histórico de la 'autobiografía'. El viaje de Chateaubriand fue simplemente el viaje de un segundón en busca de fortuna –antes de la Revolución–. Para conseguir el efectismo necesario, Chateaubriand superpone dos viajes: el viaje a América y el de su exilio posterior en Inglaterra. El viaje a América nos aporta:

   — Un decorado exótico; *filosófico* por un lado –con la expulsión de la cultura occidental y la aparición del espacio natural del buen salvaje, tan dieciochesco aún–; *novelero* por otro, pues abre el relato a la aventura, en sentido más primitivo del término; *plástico*, finalmente, al hacer posible la poética de los mundos salvajes.
   — Un espacio desconocido y remoto que sitúa el exilio en un distanciamiento total (geográfico y cultural) respecto de la patria perdida.

   Ahora bien, este decorado de nada serviría de cara a la construcción del espacio de la orfandad y del exilio, sin la aportación existencial que recibe del auténtico viaje de exilio, el de Chateaubriand a Inglaterra durante la Revolución. En Londres el autor vive exiliado y de manera marginal, al tenerse que retirar, por razones económicas, a un suburbio pobre de la ciudad: momento en el que escribe *René* y *Atala*. Este viaje, del que no aparecen señas anecdóticas en el texto (cuando René viaja a Caledonia –Escocia– lo hace con una intención cultural, en pos de los bardos), sí es un viaje de exilio, de segregación y, con su madre abandonada en las cárceles revolucionarias, de experiencia culpable de la orfandad.

   El montaje textual es perfecto: la mentira autobiográfica sirve para crear la verdad ontológica e histórica.

2. La muerte de la madre de Chateaubriand ocurrió cuando éste ya había cumplido los treinta años. (Edad en la que nadie puede segregar un complejo natural de huérfano.) Ahora bien, muere cuando está exiliado en Londres –como consecuencia de su encarcelamiento durante el Terror revolucionario: mientras su hijo está ausente; ausencia que Chateaubriand no se perdona en sus escritos. Muerte de la madre y de la *matria* (la patria como raíz antropológica) coinciden, pues. La madre de René muere al nacer éste, provocando en el personaje, como ya vimos, un sentimiento de culpabilidad ontológica.

Este cambio de fecha, de sentido, esta invención del dato, sin que la muerte pierda su carga existencial y política en la conciencia del autor, nos ofrece los elementos siguientes:

— Instala al personaje desde su nacimiento en el espacio de la muerte, real, no la hipotética que a todos nos espera.
— No nace un hijo, nace un huérfano; mejor, no nace, es arrancado a la no vida, con el fin de entregarlo a una vida que ya es muerte.
— La culpabilidad circunstancial (un hijo que causa la muerte de su madre al nacer no es responsable moral de esta muerte) se impregna de una culpabilidad moral que convierte la culpabilidad circunstancial en ontológica: el hijo real ha 'abandonado' a su madre (en Francia) y es causa indirecta de su muerte. Pero la historia de la literatura nos dice que *lo que ha abandonado de verdad es Francia*, antes y durante la Revolución ("y todo eso ocurría cuando yo estaba ausente", *Memorias*), al irse primero a América en vísperas de la Revolución y luego a Inglaterra, tras un rápido compromiso con el ejercito monárquico y una leve herida; estamos, en definitiva, frente a una solapada deserción.

Aquí, la mentira autobiográfica cobra un valor fundacional de cara a la organización simbólica del texto y un valor funcional, con el fin de que éste pueda significar en dos direcciones:

— La personal de Chateaubriand: *responsable, psicoanalíticamente hablando, de la muerte de la madre y fundamentado ontológicamente por esa misma muerte.*
— La generacional e histórica: la de los responsables, por abandono del espacio de la patria –los mal llamados emigrantes–, de la muerte de la Madre (Patria).

3. La invención de la pasión secreta de la hermana sólo encuentra su fundamento autobiográfico en ciertos afectos naturales y en ciertos gustos literarios y campestres que los dos hermanos comparten: algo poco interesante desde el punto de vista novelístico y desde el punto de vista simbólico. La pasión secreta de la hermana, su huida, sus cartas enigmáticas, sus votos, la escena del convento... constituyen una serie de elementos inventados de cara a la doble funcionalidad que analizamos:

— Desde el punto de vista de la novela, son necesarios para arrancar el texto del tono elegíaco en el que había quedado enlodado durante la primera parte de la novela, y a partir del cual era difícil acceder al efecto suspense, siempre necesario, y a un clímax dramático que justificase la estructura narrativa.
— Desde el punto de vista simbólico, este conjunto es de gran rentabilidad.
— Superpone el espacio de la hermana deseada, prohibida y muerta, al de la madre: en los dos casos el sentimiento de culpa recae sobre René, pero el tabú, el espacio de la prohibición, se condensa en ella.
— Sacraliza el tema de la culpa y la instala en el espacio del sacrilegio: el espacio más elevado del tabú transgredido o no transgredido.
— Madre-hermana, Patria-Iglesia ocupan así un mismo espacio real y simbólico en el que se alojan la transgresión, la ruptura, la orfandad y el exilio.

De nuevo, el montaje textual es perfecto*: la mentira autobiográfica sirve para crear la verdad ontológica e histórica.* Todos los elementos forman una composición: una unidad de significado; una proyección de los conflictos profundos del yo en su relación con la Historia y un proyecto de explicación y de solución; aunque al lector moderno le guste quedarse con la mitad de los textos que lee: la mitad que satisface su ontología de la negación y del fracaso.

Expulsión. ¿De dónde y de quién? ¿Por qué y cómo? ¿Del vientre de la madre? ¿De la casa del padre? ¿Del regazo de Amélie? ¿Y por qué entonces irse en busca de patrias –antiguas, modernas–, ante la experiencia de *tu patria perdida*, en vez de buscarse una *esposa* que te proyecte hacia el futuro y hacia la colectividad?

Una nueva falsificación autobiográfica, la gran falsificación a nuestro entender, pues echa por tierra todos los supuestos del pacto autobiográfico (nos referimos al conjunto de indefiniciones cronológicas

que nos permitían superponer la muerte de Luis XIV y la de Luis XVI) nos va a ayudar a dar una respuesta de alcance personal e histórico a este conjunto de preguntas. Pero para ello es preciso recurrir a la analogía nada difícil entre madre y patria y a la analogía entre Amélie y Francia (sugerida por boca del narrador y de Chactas, como ya vimos).

La muerte de la madre pasa así a significar, por contigüidad cronológica, la muerte de la madre patria, ejecutada con el nacimiento del hombre nuevo, en y por la Revolución, y con el consentimiento (o la ausencia) de los hijos. Si Amelia sustituye en la conciencia de René la posibilidad del cobijo perdido y de la compensación emocional del yo (espacio que pertenece a la madre o a la mujer que la sustituirá de cara a la integración social, en el matrimonio), la hermana, usurpadora, se constituye, así, tras ser metonimia culpable de la madre muerta, de la patria muerta, en metáfora culpable de una falsa patria nueva: un sustituto imposible de la patria nueva que ni biológicamente ni emocionalmente el hombre puede transitar.

Salido de la madre, el hijo cae en el espacio de la hermana, su análogo, incapaz de liberarse del narcisismo primario que lo tenía fijado al espejo matricial, melancólico y diluido en las redundancias metafóricas de su propia identidad (metáforas siempre cósmicas, como vimos), incapaz de proyectarse como vida propia, como proyecto de vida –como historia, hacia el futuro–. El tema del incesto simbólico con Amélie cobra su significado definitivo.

Ahora bien, tenemos que descartar cualquier interpretación psicoanalítica simplemente personal de este complejo; no porque una interpretación semejante no sea posible si consideramos el conjunto de la obra de Chateaubriand, sino porque el texto de *René*, desde los anclajes de su paratexto, nos invita a darle una dimensión más ejemplar al relato. El *narcisismo primario* (ligado a la dependencia enfermiza del yo, respecto del espacio de *la madre*) puede ser completado con lo que llamaríamos un *narcisismo terciario* (ligado a la dependencia enfermiza del espacio de *la patria*), cuyas analogías simbólicas y ontológicas con el otro son evidentes: enfangamiento en las estructuras simbólicas del espacio material que nos ha visto nacer, cuerpo y cosmos, incapacidad de salir del útero o ensoñación permanente del retorno al útero e incapacidad de asumir las estructuras de la historia, espíritu, alteridad y temporalidad proyectadas hacia el futuro.

René simboliza desde esta perspectiva la experiencia de Chateaubriand, engolfado en la madre muerta (la Francia cristiana y feudal) e incapaz de dar el salto hacia la Historia: escribiendo siempre desde la añoranza del pasado y de la muerte, en cuyo espacio se integra, de manera real, al nacer a la mayoría de edad: es el último de una raza, como René. Pero *René* transciende el complejo biográfico de François René

de Chateaubriand, para convertirse en metonimia de toda una generación de hombres huérfanos[6]: *el hombre-nuevo-huérfano* que es engendrado tras la muerte de Luis XIV, durante el periodo libertino de la Regencia, que se desarrolla embrionariamente durante todo el siglo de las luces y que nace brutalmente a la Historia, gracias a los *fórceps* de la Revolución: una Historia que no es capaz de asumir.

El hombre post-revolucionario, en la muerte del Padre y de todas sus manifestaciones (Dios, rey, padres, privilegios patrimoniales y patriarcales) y en la muerte de la madre (Cristiandad, Iglesia, tribu, familia, madre) es el huérfano histórico por excelencia. Desde su situación, la vida sólo puede ser ensoñada como ausencia, como insularidad, como carencia. La existencia es una libertad itinerante, a la búsqueda de espacios o de puntos de referencia que puedan configurarse como sustitutos, los primeros, de la maternidad y los segundos, de la paternidad perdida: la madre Grecia, la madre Roma, la madre Celta, la Italia del Renacimiento. Si el acto de nacer ha sido tematizado, con el fracaso de la Historia, como un acceso a la muerte, para vivir será preciso encontrar una oquedad material o espiritual que nos permita renacer. Ahora bien, el nombre de René (vuelto a nacer) es una burla histórica. Como es una burla a la historia la propia vida de Chateaubriand, con todo a su favor, desde el punto de vista intelectual y social, para integrarse en ella y negándose una y otra vez la integración, poseído por el demonio de una marginalidad singular.

Si René no puede vivir la historia –y sin historia no hay relato, no hay novela, sólo redundancia arquetípica–, René sólo podrá convertir en elegía, en lamento, en brama sin objeto, la experiencia de su pérdida, de su carencia y de su culpa: la nostalgia de un retorno imposible porque no existe punto al que retornar; nostalgia no compensada con el deseo de una ida hacia adelante, imposible también, pues no existe horizonte hacia el que ir; sólo el horizonte continuamente diferido del océano. La historia de René, al no poder asumir la Revolución, sólo puede ser la historia de una exclusión: la de su exclusión de la Historia y la de su exclusión de su propia historia; y sin historia no hay vida, sólo *pathos* existencial, carencia de actos y de gestos, palabra narcisista esclava de la melancolía... René, como dice Barberis, es un estéril –un inútil para sí y para los de su raza.

El problema final viene de la naturaleza de las dos personas que lo escuchan y juzgan. La solución que propugna el Padre Souël (eco de la hermana, ya monja) impone la integración en la sociedad y en la Historia: las energías del hombre no deben ser dedicadas a tematizar sus miserias y a atizar "sus pasiones inútiles", como hará a partir de ahora la mejor literatura occidental (la mejor, desgraciadamente), sino "consagradas al servicio de sus semejantes" (pero, quien eso hace no escribe... o escribe idilios cursis). Ahora bien, el padre Souël es un cura, pertenece al espa-

cio de la represión del superyo, de la sublimación, y es incapaz de comprender la debilidad humana: los lectores de René no le harán caso. Su condición de padre adoptivo oficial no nos vale.

Frente a la no-historia de René, la de Chactas, huérfano de verdad, hijo adoptivo de un colón español, Lopez, avanza hacia un horizonte de luz, incluso tras la muerte de la amada, hasta el punto de que su devenir, siempre hacia adelante, no sólo es capaz de crearlo como ser en sí, sino que lo proyectará hacia la Historia, *como padre de su tribu*. Por ello, *Atala* sí es una novela; *René* se queda *en una elegía en prosa* –como gran parte de la novela moderna–. Pero Chactas, es un indígena, es un "salvaje feliz", no ha accedido a los bienes culturales de Occidente; perdona, porque es bueno y padre adoptivo, las desgracias de René, pero no las comprende. Al lector futuro de *René*, su experiencia, su historia tampoco le vale: es un idilio.

René se sitúa y nos sitúa en un callejón sin salida: fijación en el Pasado benéfico que nunca existió; rechazo de un Futuro que no puede llegar, pues lo queremos imagen especular del pasado; huida de un Presente que es siempre negación del yo, al serlo del pasado (añoranza) y del futuro (deseo). El primer gran callejón sin salida de nuestra modernidad, pues, en ausencia de un objeto del deseo que nos saque de nosotros mismos –el Otro, la Historia[7]– el psicoanálisis literario, silencioso o voceado, sólo sirve para crear buena o mala literatura.

NOTAS AL CAPÍTULO 4

[1] Seguiremos la edición de P. Martínez y J. del Prado (Madrid, Cátedra, 1989).

[2] La primera toma de conciencia de una orfandad histórica (simbólica y a posteriori) se habría dado, para unos –el propio Chateaubriand– con la muerte de San Luis, y para otros –Voltaire– con la de Enrique IV.

[3] Se trata del monumento que conmemora la muerte de Carlos I, *durante la Revolución inglesa*.

[4] "Lejos del techo paterno" (p. 107).

[5] "Un día me entretuve en deshojar la rama de un sauce en un arroyo [...] depositando una idea en cada hoja que la corriente arrastraba" (p. 119).

[6] A la búsqueda unos de nuevas madres –Démocratie, République– y de nuevos padres –Napoleón, L'Empire...–. Sin olvidar que éstas y éstos no son sino atributos de una madre que no ha muerto, que sólo ha sufrido una metamorfosis: *La France*.

[7] Dios es ya un impensable metafísico.

5.

LA CIUDAD COMO METÁFORA DE LA HISTORIA
LECTURA DE *ÁNGEL GUERRA* DE GALDOS

5.1. Introducción

La novela realista del siglo XIX, al querer ser *la historia de una sociedad o de un determinado espacio social, y no la aventura de un individuo*, está obligada a construirse con voluntad global de microcosmos. Esta voluntad la lleva a ser un trenzado de varias intrigas, lo que le da una gran complejidad a la materia anecdótica tratada, con múltiples actores, múltiples decorados y, de manera general, varias estructuras actanciales, según se polaricen una u otra de las fuerzas actanciales. Esta pluralidad es la condición misma del realismo: *la realidad narrativa no la constituye una intriga única, de purísima línea argumental lógica, sino un conjunto de anécdotas más o menos consecuentes, de hechos que se entrecruzan, trenzando un todo más social que individual*[1]. *Ángel Guerra* es un ejemplo ambiguo de esta necesidad: complejidad y riqueza de los espacios tratados, multiplicidad de personajes con perfiles psicológicos bien definidos, tendencia a organizar en torno a una única estructura actancial (la aventura existencial de Ángel Guerra) un conjunto de anécdotas que podían haber llevado la historia en multiples direcciones.

Desde el punto de vista metodológico, novelas como éstas nos imponen una focalización rigurosa del acto de lectura: hay que selec-

cionar el aspecto, que consideramos más interesante, para ahondar en él, proyectando nuestro análisis sobre la totalidad de la novela. Para nuestro ejercicio de lectura crítica vamos centrar el esfuerzo en la construcción de la coordenada espacial. Su condición de novela realista no sólo nos permite hacerlo, sino que, en cierto modo, nos lo impone. Ello nos lleva a tratar, como punto previo, el tema de *la descripción en una novela* del siglo XIX.

5.1.1. La descripción en la novela realista del siglo XIX

A lo largo del siglo XIX la novela sufre una evolución ideológica que matizará su perspectiva historicista de la realidad humana (organización esencialmente diacrónica, ligada a la temporalidad del ser), propia del Romanticismo, con una visión sociológica (sincrónica, esencialmente estructural, ligada a la espacialidad: la vida aquí y ahora), propia del Positivismo; aunque elementos de esta visión sociológica de la realidad puedan ser rastreados a lo largo del romanticismo de corte socialista. Ello conlleva una focalización del concepto de realidad en *aquello que está y es presente:* en aquello que es espacio –ámbito, objetos, cuerpos y distribución y organización de éstos en una estructura espacial.

La Historia no escapa a esta espacialización estructural que impone la sociología positivista: de la Historia, si dejamos de lado los acontecimientos de los que la Humanidad guarda la memoria, lo que queda son sus restos y, en especial, el conjunto de edificios –casas, monumentos, iglesias, objetos de arte o domésticos, etc.– que conforman las ciudades como presente (morada real de sus habitantes vivos) y como acumulación de las diferentes etapas de la Historia (morada imaginaria de sus habitantes muertos, en sus ruinas, museos y archivos*). Desde este punto de vista, la ciudad es presencia material, ámbito presente de una estructura social contemporánea y de su evolución en la Historia.*

Por otro lado, el realismo positivista inaugura a lo largo del siglo XIX la sacralización del objeto, del cuerpo y de sus ámbitos, como epifanía contundente de la materia. *Los objetos y los cuerpos dan testimonio de los hechos, los sustituyen cuando estos desaparecen, y la actividad humana cristaliza, cada vez más con el triunfo político, ideológico y estético de la burguesía, en torno a la mitología del objeto fabricado y poseído:* la casa, sus huecos y los muebles y adornos que la pueblan pasan a ser metonimia o metáfora de sus moradores, más, incluso, que las acciones que realizan.

La narración abre, de este modo, una puerta a la descripción (tan limitada hasta entonces, salvo en la emergencia de los paisajes naturales en la novela romática); una puerta por la que se va a colar de manera abusiva y desvergonzada en la novela: ya no será la sierva de la narración, como decían los clásicos. En algunos casos, incluso la narración no será sino el tenue hilo argumental que permite hilvanar una sucesión de descripciones en las que se aloja lo esencial del texto, tanto desde el punto de vista ideológico como desde el punto de vista estético. Incluso cuando no es así (y lo es en bastantes textos de Flaubert y Zola), la descripción pasará a ocupar (en Balzac, en Dickens, en Manzoni, en Galdós, en Clarín, etc.) un papel primordial. El espacio aludido, nombrado o descrito a grandes rasgos, ya no es el ámbito necesario, más o menos anodino, por el que transcurren las aventuras del héroe; ya no es el espacio en el que se encarna cierta simbología tópica (oposición entre ciudad y campo, por ejemplo). *El espacio recreado minuciosamente, como ámbito, como materia, como formas, como cromatismo, como morada de los objetos, es la condición misma de la novela*: es la condición misma de la especia humana en su evolución definitiva de la naturaleza al epacio social –a la ciudad.

El determinismo medioambiental (como el evolutivo y el genético en otros campos) le ofrece a la poética de la descripción los argumentos ideológicos necesarios para asentarse en el texto narrativo con su condición de gran señora de la novela realista. Balzac y Dickens ven en ella la manera de plasmar la realidad económica contemporánea de la sociedad que recrean; Flaubert se aprovecha de ella para plasmar su ensoñación esteticista –y materialista– de la realidad; Zola la utiliza como trampolín de sus ensoñaciones políticas y de sus compensaciones psicoanalíticas. Galdós, heredero de todos, se sirve de ella, en cada uno de estos niveles, para trazar sus frescos históricos y sociales, construir su visión esperpéntica de la realidad o contradecir las teorías zolianas del determinismo.

Aprender a leer novela realista es aprender a leer la coordenada espacial en todos sus niveles; es aprender a leer el espacio textual de la descripción, más allá o más acá de la intriga y de los personajes que no son aquí sino un subproducto de la coordenada espacial –de la materia–. Luego vendrán las ideologías de los diferentes autores y matizarán o subvertirán este axioma, pero todos parten de él.

Todo estudio de la coordenada espacial debe constar de diferentes niveles:

1. *La ubicación* general (región, paisaje, ciudad) y la restringida (barrio, casa, habitación) del relato y de la acción del relato.

2. *La función narratológica del espacio*: como fuerza actancial que se proyecta, desde el determinismo, sobre los actores, y como metonimia o metáfora que sirve para precisar la morfología propia de estos actores.
3. *La función simbólica del espacio*, como trampolín para una determinada ensoñación ideológica, existencial, cuyo referente ya no son los personajes, sino el propio yo-autor.
4. *La función estética de la descripción*, como creadora de objetos bellos o expresivos: paisajes, edificios, cuerpos con sus adornos, objetos domésticos y de arte, etc. No podemos olvidar en qué medida el realismo-naturalismo literario es tributario, en este nivel, del realismo y del impresionismo pictóricos, en su voluntad plástica de captación de la realidad: paisajes naturales, paisajes urbanos, interiores domésticos, bodegones, efectos realistas de luces y sombras, etc.

5.1.2. Madrid y Toledo en Galdós

Ángel Guerra, más que *El Greco o El secreto de Toledo*, de Barrès, más que *La catedral*, de Blasco Ibáñez, es la novela por excelencia de Toledo. Su lectura invita de manera inevitable a releer en paralelo *Fortunata y Jacinta*, la novela de Madrid. *Ángel Guerra*, como aquella, también empieza en Madrid, pero, tras las primeras andanzas amorosas, políticas y levantiscas de Ángel, la acción se sitúa de manera definitiva en Toledo, pasando todos sus protagonistas a vivir en la Ciudad Imperial tras las huellas, primero, de Leré (el amor idealizado de Ángel), luego de Ángel y, finalmente, de toda la familia de Dulce (su amor carnal). La primera pregunta que le surge al lector es la razón de ser de esta contraposición brutal de las dos partes de la novela y, en ella, de las dos ciudades. Contraposición, todo hay que decirlo, en la que le corresponden a Madrid doscientas treinta páginas del texto y a Toledo cuatrocientas ochenta y una (sin tener en cuenta la muchas alusiones que se hacen a Toledo desde Madrid).

Fortunata y Jacinta es la novela de *lo histórico presente*, la novela de lo material y la novela de lo profano (de la fecundidad profana en la búsqueda de un hijo para Jacinta y de un heredero para los Santa Cruz); características estas que tiene *Ángel Guerra* en su primera parte: misma visión política contemporánea de la realidad, y obsesión de Ángel por su amor profano. El paso de Ángel a Toledo, tras la muerte de su hija Ción y la partida de Leré, nos instalará en *lo ahistórico*, en lo espiritual o falsamente espiritual y en lo sagrado.

Si *Fortunata* era la novela del comercio y de la fecundidad naturalista[2], *Angel Guerra* es la novela del comercio espiritual y de la búsqueda de la fecundidad religiosa, focalizada en el amor por Leré, amante, monja, cofundadora y, como Jacinta frente a Fortunata, niña privilegiada por el cielo, a los ojos de los demás; si en la novela madrileña Jacinta era la "mona del cielo", en la toledana, Leré será "la mona eclesiástica", en palabras de Dulce, su hipotética rival.

Una segunda razón viene a justificar, en cierto modo, la elección contrapuesta de Toledo y de Madrid. No podemos olvidar las influencias deterministas que Galdós recibe, aunque éste las trate de manera irreverente. Si *Fortunata y Jacinta* le había ofrecido la oportunidad de presentarnos un caso 'clínico', novelando, más que la locura de Maximiliano, *el complejo de esterilidad de Jacinta* (frente a la salud mental y física de Fortunata, la naturaleza fecunda), *Angel Guerra*, frente a la salud espiritual de Leré, nos presenta *un caso clínico de pseudomisticismo,* no muy alejado[3], en su naturaleza y mecanismos, de los personajes de los Goncourt (Sœur Philomène, Madame Gervaisais), de Zola (Marthe y Serge Mouret), de Huysmans (Durtal). Toda la segunda parte de la novela se construye, en efecto, sobre el estudio de una inflación del imaginario, debida aquí a una falsa transposición amorosa (amar conscientemente, de manera espiritual, un cuerpo carnoso, deseado, en el fondo, desde la violencia machista más pura); esta incongruencia encuentra su decorado mítico en el determinismo ambiental, en este caso artístico y litúrgico, que ejerce sobre el protagonista la ciudad de Toledo. La evolución del proyecto sólo puede llevarlo a la locura y a la conversión final, cuando acepta la realidad, algo que ocurre sólo ante la muerte –como el Quijote–. Frente a este fracaso del delirio pseudomístico, asistimos al triunfo de la materialidad, de las cosas concretas puestas al servicio de una religión auténtica, con el evangelismo misericordioso de Leré.

Hay una tercera razón para que Galdós situase *Angel Guerra* en Toledo, frente a Madrid; razón que no anula las anteriores, sino que las condensa, en lo que podríamos llamar una voluntad de recreación, mitificadora y desmitificadora a la vez, de la gran ciudad, hito imaginario del romanticismo europeo. Esta recreación contempla tres puntos de vista.

1. La novela (impresionista en su descripción) tiene una ocasión inmejorable para poner de manifiesto *el valor plástico de la ciudad,* su valor como realidad material, la calidad pictórica de su cielo, sus precipicios, sus calles y edificios, frente a las sombras románticas que se han acumulado sobre ella y

han desvirtuado en cierto modo su realidad; ello justifica la abundante descripción, disfuncional desde el punto de vista narrativo, que hay en el texto. Galdós estaría tendiendo una mano a ese substrato impresionista de la Generación del 98, obsesionada por la materialidad del paisaje y de unas ciudades castellanas que tan escasamente responden al modelo romántico.

2. Galdós encontraría, a su vez, un magnífico pretexto para poner en evidencia el falso valor simbólico de la ciudad, como metáfora del espacio místico y espiritual de Castilla y de España, resaltado por la perversión de la visión romántica; el texto elaboraría, en contrapartida, una metáfora ideológica, en la que Toledo encarna cierta visión negativa de la idea de España; dimensión que pondría de nuevo a Galdós del lado de la Generación del 98.
3. Galdós se acercaría, finalmente, a la ciudad para poner de manifiesto su naturaleza intertextual. No hay ciudad en Occidente que se preste mejor a esta lectura que Toledo (excepto, posiblemente, Roma...). La escritura es siempre palimpsesto, es siempre tejido y remiendo –como la Historia, como las culturas–; es siempre mestizaje heterogéneo.

Todas estas propuestas de lectura seducen. Una lectura ordenada y profunda de la coordenada espacial nos permite abordarlas, en un movimiento único, integrador, como debe ser todo acto de lectura. Vamos, pues, a organizar nuestro trabajo desde una dimensión que las englobe todas, yendo de una lectura de lo exterior a una lectura de lo interior:

— Del marco físico –su coordenada espacial– a la recreación simbólica de éste.
— De una lectura de lo anecdótico, material, a lo espiritual, desembocando en...
— La posible interpretación metadiscursiva que el texto nos ofrece.

5.2. Morfología y función de Madrid: la creación del espacio madrileño

Madrid domina la primera parte de la novela y desaparece totalmente de la segunda. No podemos decir lo mismo respecto de Toledo:

dominando la segunda, su presencia es constante, como veremos, a lo largo de la primera. Madrid ocupa, al parecer, un espacio secundario; esto no le impide tener una gran importancia, en sí y como elemento de contraposición respecto de la segunda ciudad.

Madrid aparece de diferentes maneras en el texto, pero nunca como totalidad globalizada (no será este el caso de Toledo): lo veremos en sus calles, aisladas o agrupadas en núcleos urbanos que no alcanzan ni siquiera la categoría de barrios; lo veremos en algunos edificios públicos, en algunas (tres) de sus casas... Es un Madrid fragmentado sin personalidad histórica: conjunto de lugares en los que se vive, calles por las que se anda o se corre, pero sin ningún significado ni histórico ni contemporáneo; Madrid no es un personaje, ni siquiera una fuerza actancial, como lo es en *Fortunata y Jacinta*, como lo será Toledo en *Angel Guerra*.

Todo ello no es impedimento para que Galdós proyecte sobre este Madrid (que no quiere quitar en la novela su protagonismo a la Ciudad Imperial) algunas de sus obsesiones descriptivas y alguna de sus obsesiones más íntimas.

5.2.1. El callejero madrileño

A) Callejear

Para que pueda nacer de la pluma de un narrador la red, el enredo de calles que componen la morfología más aparente de una ciudad, es preciso que los personajes salgan a la calle, que los personajes anden por ella, que no se queden en sus casas sumidos en su insularidad: los personajes de Dickens, los de Balzac, los de Zola transitan por la ciudad de manera incesante de barrio en barrio, de casa en casa... La mayoría de los personajes de Galdós *no paran*; esta naturaleza le permite al narrador elaborar un perfecto callejero de las ciudades en las que ubica sus relatos; un callejero que el lector curioso puede ir recorriendo sobre un plano, al ritmo de los personajes, sobre todo cuando se trata de Madrid y de Toledo, como iremos viendo. La calle es la morada de la mayoría de los personajes galdosianos, como lo es de la mayoría de los españoles:

> Verificada esta inspección, empleó largo tiempo en recorrer las inmediatas calles de la Sartén, las Conchas, las Veneras, la Ternera. Érale tan familiar aquel trozo de Madrid como el interior de su propia casa (p. 69)[4].

> [...] Esto pensó Guerra, metiéndose y sacándose por las calles y fatigado ya de tantas vueltas y revueltas (p. 70).

No sólo anda Guerra. Lucas, el empleado de la casa, del mismo modo que el Estupiñá de *Fortunata y Jacinta*,

> Era además, hombre muy callejero per se, y en cuanto concluía los quehaceres más perentorios bajaba a tomar el fresco y a charlar con las lecheras de la esquina de enfrente...

El callejero de Galdós es un callejero enredado, como corresponde a una ciudad española –al menos en las partes que los personajes transitan–. Ya veremos la función que el narrador le dará a este mundo de vueltas y revueltas que la ciudad propicia y que la confección textual del callejeo acrecienta.

El intento revolucionario en el que Guerra participa le permite a Galdós ir salpicando su texto de nombres de calles y de lugares, un poco a salto de mata, al igual que *los saltos* a los que se redujo el intento de revolución que se nos narra. Cuando las aventuras irrisorias de los revolucionarios son contadas por algunos de sus partícipes o espectadores, estos nombres van apareciendo, repitiéndose, configurando el plano de un determinado sector de Madrid –cuadrante nordeste–, *sin que, en ningún momento, la descripción le dé una presencia, un cuerpo, a esta parte de la ciudad.* Son nombres que aparecen y desaparecen, un poco como debieron aparecer a los ojos del que, corriendo u ocultándose, los transitaba:

- "San Ildefonso" (p. 17),
- "la comunicación de la Cava Baja con la calle Toledo" (p. 17),
- "en vez de encallejonarnos en la estación de Atocha [...] irnos a la Puerta del Sol y apoderarnos del principal" (p. 17),
- "Veíase en el callejón de Nápoles" (p. 18),
- "Campos que vive en la calle Silva [...] nos dijo que pensaba ir al Café de Aragón" (p. 24),
- "Se separó de mí en la plaza del Callao" (p. 25),
- "Pues nos fuimos hacia el Prado" (p. 25).
- "¡Ojo a la carrera de San Jerónimo y a la calle Atocha!" (p. 26),
- "También nos corrimos del lado de la Ronda de Embajadores" (p. 26).

La familia de los Babeles también tiene sus lugares de correría –"la plaza mayor junto al café del Gallo" (p. 67)–; pero Ángel Guerra

también; además de su callejeo por los alrededores de la casa de su madre y del pisito en el que vive con Dulce, se da "largas correrías por el Retiro y la Castellana"; lo que le permitirá asistir a la ejecución que luego obsesionará los delirios de su vida onírica, la del reo de espantosa cabeza contra las tapias del Retiro: "y antes de llegar a Cibeles [...] supimos que los reos venían por la calle Alcalá" (p. 89).

B) El entorno de las casas

El entorno de las casas va precisando la morfología de los barrios en los que éstas están ubicadas, en un juego de contraposiciones sociales: un entorno, digamos, pobre –el de los familiares de Dulce, los Babeles–, un entorno rico (el de la casa de la madre de Ángel Guerra, Doña Sales) y un entorno intermedio, como corresponde a la situación, el del apartamento de los dos amantes, Ángel y Dulce. El narrador sitúa así, socialmente, a los personajes, y tanto el barrio como las casas que habitan podrán convertirse en metonimia de sus personas o de su situación. Esta circunstancia se precisará si, abandonando las calles, entremos en las casas.

Nos acercamos primero al barrio de los Babeles, donde residen padres, hermanos tíos y primos de Dulce. Su ubicación aparece, gracias a uno de esos procedimientos simplificadores de la narración que tanto le gustan a Galdós, como si se tratará de la reprodución de una ficha oficial, municipal o policiaca:

> LOS BABELES: Residencia: Molino de Viento, 32, duplicado, cuarto que llamaban segundo con efectividad de quinto (p. 42).

Nada más se nos dice en este momento, pero su ubicación será completada cuando se nos presente el apartamento de Ángel y de Dulce. De todos modos, veremos cómo los Babeles también tienen un residencia imaginaria –y ésta es de gran importancia en la configuración del espacio simbólico de la novela.

Sabemos que los dos amantes viven en la calle de Santa Agueda:

> Pasó un año en esta conformidad, y al cabo de él, a poco de mudarse los dos tórtolos de la calle San Marcos a la de Santa Águeda..." (p. 49). "Una sola escalera servía el exterior como el

> interior de la finca, situada en la corta y solitaria calle de Santa Águeda, que comunica la de Santa Brígida con la de San Mateo (p. 16).

Se perfila, pues, un núcleo urbano en uno de los centros de clase media baja de Madrid, en torno a la calle de Fuencarral. Núcleo que se completará con el barrio de Ángel, el de la madre.

> No tardó en llegar a su barrio natal, que es aquel olvidado rincón de Madrid comprendido entre la plaza de las Descalzas, la Costanilla de los Ángeles, las calles de la Flora y Preciados. Pasó por su casa, situada más arriba de la plazuela de Trujillos, con vuelta a una de las estrechas y solitarias calles que parecen prestadas por la parroquia de San Pedro a la de San Ginés. La urbanización novísima las envuelve, sin penetrar en ellas y la soledad y la paz de aquella isla apenas son perturbadas por el rumor de las corrientes que pasan lamiéndolas por un lado y otro (p. 69).

No cabe mayor realismo urbanístico: cada calle está en su sitio, cada esquina se corresponde con la realidad, los pies recorren las calles con la misma precisión que nuestros dedos el plano. Sólo una calle de las mencionadas ha desaparecido para nosotros, lectores de finales del siglo XX, la calle de la Sartén. La ciudad, una ciudad real, tangible, es la morada del hombre moderno. Y aquí Galdós no deriva, no alza el vuelo hacia ensoñaciones simbólicas: *sólo asienta la historicidad contemporánea de su relato.*

5.2.2. Las casas

Las casas, su ámbito, su materialidad, los objetos que contienen son de suma importancia para el autor realista, son obsesivos en Galdós. La casa, o sus materiales, puede llegar incluso a ser metáfora que sirve para la descripción de las personas: Matías, uno de los Babeles, era "De salud inalterable como la de un sillar de berroqueña" (p. 51). El cuerpo de doña Sales, "Su cuerpo [...] que la señora cuidaba sin afeites, como se cuida una buena casa de sillería a la cual no hay que sostener con apeos ni revocos y basta con que se vigile la trabazón arquitectónica" (p. 103); la metáfora continuará vigente, pero en sentido contrario, cuando la buena señora se muere: "Abandonóse después toda aquella energía como enorme castillo que se derrumba" (p. 122).

Estamos ante lo que hemos llamado la *mitología doméstica de Galdós* (muy poco cósmico, contrariamente a sus modelos franceses).

A) La casa, un espacio funcional

La casa de Madrid (en Toledo será otra cosa) está descrita en primer lugar como un espacio funcional, desde la perspectiva de una conciencia burguesa. Es un espacio para vivir; debido a ello, interesa poner de relieve, primero, su tamaño, después, el número de piezas que la componen; en definitiva, su adecuación al colectivo familiar que la ocupa; de esta adecuación dependerá que la vivienda sea cómoda –una morada– o incómoda –un simple refugio:

> Dígase de paso que la habitación era pequeñísima [la de Ángel y Dulce –en estos momentos Ángel tiene problemas de dinero, pues su madre lo administra todo–], que no tenía gabinete, sino tan sólo sala de un balcón, y la alcoba separada de aquélla por puerta de cristales; que estas dos piezas uníanse por pasillo nada corto a la cocina y comedor cuyas ventanas daban al corredor de un patio. La casa era de esas que pueden llamarse mixtas, pues en la fachada había cuartos de mediana cabida, de ocho a diez duros de inquilinato; en el fondo, patio con corredor de viviendas numeradas, de cincuenta a ochenta reales. Una sola escalera... (p. 16).

La descripción de la casa se convierte en dato sociológico y económico del Madrid de final de siglo; pero es también metonimia de una situación. El narrador llega a valorar el mobiliario, signo a su vez de esa mirada 'burguesa' con la que se describe la vivienda:

> Cerró las maderas y encendió la luz, figurando la noche en la reducida sala, y acto continuo pasó a la alcoba para arreglar la cama, que era grande, dorada, la mejor pieza de todo el mueblaje (p. 12).

Como corresponde al apartamento de dos amantes...

La percepción de la comodidad o de la incomodidad que propicia el espacio, la ubicación y el mueblaje de la vivienda se hará latente cuando, dentro de unas líneas, veamos cómo se amontonan los Babeles en su casa, mientras Guerra puede deambular por las múltiples habitaciones de la de su madre, sin que ésta se ente-

re de que ha vuelto, y sin encontrar a nadie de los que ya conocen su regreso.

B) La casa como metonimia de su habitante

Para el realismo, la casa es una prolongación de quien la habita: hace a su inquilino y su inquilino la hace; no es sólo un sitio; ni tan siquiera un decorado.

• *La casa del pobre: morada o ratonera*

Es pequeña, sucia y oscura: no está adecuada a la proliferación del pobre, que suele ser muy fecundo en hijos, como la suciedad lo es en microorganismos: los Babeles son docenas (como lo son los Cordero en *Fortunata y Jacinta*) mientras que Guerra, sólo hay uno, Ángel (como sólo hay un Santa Cruz en *Fortunata...*). Late aquí el tema de la fecundidad de la miseria y de la suciedad, tan importante en todo el realismo naturalista de estirpe zoliana, ya sea por su relación con el mundo social (el *prole*tariado), ya sea por su relación con la ensoñación naturalista de la tierra bien estercolada y fecunda.

> Residencia: Molino de Viento, 32, duplicado, cuarto que llamaban segundo con efectividad de quinto, escalera sucia y menos oscura de noche que de día, casa nueva, de estas que a los diez años de construidas parecen pedir que las derriben. El interior resultaba digno molde de la inverosímil familia, porque al entrar lo primero que daba el quien vive era la cocina. La sala hacía de comedor y el comedor de alcoba y una de las alcobas habría parecido despensa si tuviera víveres (p. 42).

Asistimos a una disfuncionalidad absoluta por falta de espacio; sin embargo, un dato llama nuestra atención: la polarización que sufre toda la vivienda en función de dos actividades, *la comida* (aunque no siempre se coma) y *el acto de dormir* (aunque no hay camas, por todas partes nos encontraremos a algunos de los Babeles tumbados en "un camastro"). Vivienda de la subsistencia primaria que no puede ser morada.

Conviene reseñar un dato muy importante, la modernidad de la casa: no tiene ningún asentamiento en la historia, no es fruto de ningún patrimonio; la casa también está hecha para subsistir; carece de

destino. Este dato es importante, porque la madre de los Babeles, doña Leonor de Lancaster (según las ironías del narrador), compensará esta falta de asentamiento en la historia con sus ensoñaciones toledanas: mansiones, castillos, haciendas perdidas... ¿No tiene este quijotismo relación con el hecho de que su vivienda esté asentada en la tierra imaginaria de don Quijote: "Residencia: Molino de Viento"? En Galdós, que elige muy bien sus nombres propios, es muy posible; aunque la calle exista y esté perfectamente ubicada entre la plaza Carlos Cambronero y la calle Don Felipe.

Esta carencia de adecuación entre la casa de los Babeles y su función se acrecienta cuando el descriptor contempla algunos rincones; por ejemplo, el llamado laboratorio de los hijos, Fausto y Policarpo:

> El aposento era pequeño, con ventanas a un fétido patio, y de la pared pendían formas extrañas, figuras de Guiñol de estúpida cara, una cabeza de toro disecada; un estantillo con varios frascos de reactivos y barnices; libros viejos y sucios; en el suelo piedras litográficas, montones de periódicos, herramientas diversas, todo en el mayor desorden, maloliente, pringoso, polvoriento (p. 63).

Vemos cómo la proliferación de objetos no es necesariamente signo de riqueza; aquí es un indicador más de la decrepitud, de la pobreza y de la disfuncionalidad que permite que la muerte los invada –hedor, grasa, polvo...

El aposento de don Pito, el tío marino de los Babel, tiene las mismas características, si bien cobra una dimensión simbólica que analizaremos al final de este apartado consagrado a Madrid –es la metonimia imaginaria y esperpéntica de la libertad marina, anclada en la gran ciudad mesetaria:

> El cuarto del capitán de barco no tenía más que el tamaño suficiente para una angosta cama, una percha rinconera que hacía de mesilla de noche y lavabo de trípode de hierro, en cuya jofaina difícilmente cabía un azumbre de agua. Más que cuarto parecía camarote... (p. 65).

Misma angostura y disfuncionalidad, misma vetustez –*planos* arrollados y sucios, un *averroide* roto...–. Un vuelo metafórico se le escapa al descriptor con el fin de plasmar la dimensión disfuncional de la morada de los Babeles, un vuelo que le sirve para lanzar un puente hacia lo que será la segunda parte de la novela:

> Ofrecía la casa un cuadro de miseria y desastre cuyas tintas siniestras y accidentes luctuosos traían a la memoria las ruinas de las ciudades, las pestes y las hambres épicas contadas por la musa antigua (p. 48).

Y, partiendo de su mitología doméstica, el narrador va a configurar con todos los elementos extraídos de la casa del pobre, una estructura metafórica que le sirve para elevar a la categoría de símbolo la realidad de este hueco, estrecho, sin comodidades, oscuro y húmedo: *la casa del pobre es la casa del animal humano*. Los que hayan leído *Fortunata y Jacinta* con conciencia crítica recordarán cómo la casa de ésta también está descrita por el autor como la guarida de un animal, a la que la protagonista herida vuelve para morir. *El tema de la guarida animal* está modulado por el descriptor de *Ángel Guerra* desde diferentes perspectivas.

a) Puede ser simple *escondrijo*, cuando Ángel huye de la policía después de los saltos revolucionarios y se refugia en el apartamento que comparte con Dulce: "Bien puede ser, porque sólo hace ocho días que habitamos este escondrijo y nadie lo sabe más que tu familia" (p. 12).

b) Puede ser *leonera* (en el doble sentido de la palabra –lugar desordenado y guarida de leones–); así es nombrada la casa de los Babeles por primera vez: "En eso estamos conformes –dijo Guerra–, y al sacarte de tu casa te saqué de una leonera" (p. 19).

c) Puede ser *cueva*; "Sin quitar ni poner nada, contó a Guerra su amante lo que había visto y oído aquella noche en la cueva de los Babeles" (p. 67). Y la cueva es lugar de refugio para los animales y lugar de recogida de ladrones.

d) Puede ser *guarida*: "aquella noche, cuando Dulce entró en la guarida de los Babeles; la primera persona que vio fue su madre que salía de la cocina" (p. 54). "Pero llegó un día [...] en que vio Ángel la necesidad de salir de su guarida en busca de recursos" (p. 68).

e) La situación de Angel, que cree que la policía lo está buscando, justificaría esta denominación; pero, nadie busca, de momento, a ninguno de los Babeles. La casa del pobre es el lugar en el que se refugia, en el que se protege de la exterioridad, sea cual sea; es también el lugar en el que oculta su miseria. Pero es también una trampa, una *ratonera*, en la que a diario cae el animal perseguido:

> Toda precaución es poca, mamá (le dice Dulce a su madre) ¡Venirnos aquí! ¿Para que Policarpo y el tío Pito salieran diciéndolo a todo el mundo? Pronto lo sabrían los periódicos, y cogerían a mi pobre Ángel como en una ratonera (p. 56).

La metáfora de la ratonera, inversión pervertida de la guarida, domina la función simbólica de la casa y será trasladada, como veremos, a la descripción de Toledo: *gigantesca ratonera histórica* para Ángel, en la que morirá a manos de algunos de los Babeles.

¿Son los Babeles metonimia del común de los mortales? ¿Es la vida material una simple guarida del alma y el mundo un simple tabuco clausurado más que una auténtica morada para hombre?

> Cuando la tribulación le cierra a uno todas las puertas de la tierra, no hay más remedio que abrir algún ventanillo que mire hacia arriba (p. 170).

En este momento cobra todo su valor simbólico el tabuco en el que se aloja don Pito. Convertido éste en camarote, gracias a los objetos acumulados en él por la añoranza y a las borracheras del viejo marino, es el punto de partida de sus 'viajes imaginarios', hacia los espacios abiertos del más allá.

> A veces, cuando la presión alcohólica era excesiva, se lanzaba más allá de las rondas exteriores [...]. Allí, respirando el aire puro, mirando el cielo y la tierra que en horizonte se juntaban en faja corrida de azul intensísimo, sentía algo semejante a la impresión del Océano. "Ahí esta –decía entre crédulo y escéptico–, ahí esta el muy judío [...] No será; pero lo parece [...] Avante toda. Y se lanzaba por las llanuras mal aradas... (p. 227)[5].

Estas partidas, habituales en don Pito, dado su estado permanente de borrachera, culminarán con la gran 'partida' imaginaria de Dulce y de su tío hacia Toledo, al final de la primera parte.

> Noche oscura, fresquísima, poca gente en la calle [...]. En el alto de Santa Bárbara, don Pito, olfateando la atmósfera, dijo con desconsuelo:
>
> –De aquí no se le ve. Tenemos que ir más afuera. [...]
>
> Gesticulando desaforadamente, husmeaba el aire y decía:

–Va rolando al Oeste, y luego rolará al Sur, recorriendo todo el cuadrante. Pues siento ruido de resaca. Mira, mira los botes que vienen con el pasaje [...]

–Nos embarcaremos, dijo Dulce con voz argentina, y nos iremos a Toledo.

–Toledo, Tole... (Meditando.) ¡Ah!, sí, ya sé. A veinte millas al Oeste. Farola de luz verde con destellos blancos cada diez minutos. Entrada mala..., mar en cuesta. [...]

–Vámonos hacia el golfo, que es lo único decente de todo lo que ha inventado Dios; vámonos mar afuera hasta que no veamos puerto ni costa ni nada más que cielo y agua (pp. 235-238).

La ensoñación del mar como única salida[6], frente a la realidad de la madriguera y de la ratonera. Las distintas frases que hemos recogido, pronunciadas a lo largo de una escena de varias páginas van marcando la progresión de la huida: ponen de relieve, por un lado, el valor simbólico del mar y, por otro, la maestría de Galdós para construir la secuencia que sirve de bisagra entre la primera parte y la segunda de la novela: esta bisagra nos permite el salto de Madrid a Toledo: de la realidad histórica al espacio imaginario de la Historia y de la Religión.

• *La casa del rico: morada y nido*

La casa del rico se sitúa en un ámbito noble; se asienta en un patrimonio, es decir en la Historia. La antigüedad de las cosas tiene en Galdós una plusvalía que sólo anula la impresión de vetustez –de inutilidad– que puedan dar algunos objetos antiguos. Bien conservados, éstos fundan su realidad en profundidades históricas de las que pueden ser partícipes aquellos que los poseen.

> La casa de Guerra es de fines del XVII, restaurada, de un carácter arquitectónico muy madrileño, toda de ladrillo, menos la holgada puerta rectangular, de jambas almohadilladas y dovelas enormes; los balcones de hierro sostenidos por palomillas del propio metal, retorcido y moldeado. La restauración moderna de este edificio concuerda en carácter pintoresco con su severa fachada antigua... (p. 69).

Asentamiento en la Historia y solidez de los materiales que la componen, reforzados, como señala el descriptor, cuando es necesario. Una restauración ajustada permite instalar el pasado ilustre en el presente útil (algo que no ocurrirá con las restauraciones toledanas). A su vez, todo aparenta ser lo que es, contrariamente a las edificaciones modernas, cuya esencia es su propia falsedad.

> Este tipo de fachadas tan común en el Madrid antiguo no carece de elegancia y grandeza y aún con su deleznable pintura, decora y urbaniza mejor que esas antipáticas fachadas modernas de labrada escayola, todas afectación, petulancia y fragilidad (p. 69).

A pesar de su 'pintura', el edificio no ha sufrido transformaciones: es lo que era; en su relativa antigüedad (dos o tres siglos) no ha sido objeto de superposiciones arquitectónicas: no es testimonio de la acumulación de varias culturas o estilos: no hay sombra en él de una posible 'intertextualidad'. Veremos, por otra parte, que está perfectamente adecuado a la vida de sus habitantes. *No es madriguera, pero tampoco es museo.* Tiene todo para convertirse en morada.

Primero, debido a su amplitud y luminosidad... que, en marcado contraste con la casa de los Babeles, se nota ya desde la entrada:

> El portal era bastante ancho, con suelo de empedrado fino: en el fondo dos arcos de fábrica revocada dan ingreso a la escalera de peldaños de pino reforzados en la huella con flejes de hierro. De abigarrados azulejos es el zócalo, y el barandal de hierro pintado de verde oscuro. Cuelga del alto techo un inmenso farol prismático y sin ningún adorno, especie de cajón de cristales, dentro del cual colea en forma de media luna la llama del gas (p. 72).

La noche que Ángel pasa de incógnito en esta casa, tras su vuelta, intentado no despertar a su madre, nos revela, a pesar de la oscuridad y del silencio que acompañan los gestos del protagonista, el tamaño de esta morada:

> *Paseaba*[7] sus pensamientos de rebeldía y su alborotada conciencia por *los mismos sitios que había correteado* de niño [...]. En *una de aquellas excursiones* fue a dar al salón [...] (pp. 81-83).

Hay múltiples estancias para los dueños; cada sirviente tiene sus aposentos privados. Y estas habitaciones están pobladas con los mue-

bles que les corresponden –múltiples muebles y objetos que son testimonio de una historia familiar ordenada y sin fisuras. A Ángel no le hace falta soñar con falsos ancestros o con mares mesetarios para crear un espacio benéfico en el que el yo encuentra su morada temporal. Le basta con ir recorriendo los objetos que pueblan las habitaciones y que son testigos habladores de la historia del yo.

> La casa en que había nacido, *aquellas nobles paredes con las cuales su niñez y su juventud parecían formar un todo indivisible le habló ese ternísimo lenguaje con que lo inanimado nos dice* todo lo que sabe y puede decirnos (p. 73).

Cada lugar aloja un recuerdo:

> – "los lugares en los que había consumado alguna travesura",
> – "el rincón donde mamá le tomaba las lecciones o le daba una azotaina",
> – "la estancia donde había pasado la convalecencia",
> – "su memoria e imaginación daban luz y cuerpo a todos los objetos" (pp. 81-83).

Y, en medio de los objetos que le confieren materialidad al recuerdo, emerge el yo como memoria, primero, asentando su realidad presente, su identidad atribulada, en la realidad benéfica del pasado, de la infancia... de la casa y de la madre.

Toda la descripción de la casa (y no es insignificante que esta descripción sea nocturna, pues la oscuridad permite llegar a los objetos considerados, no en su exterioridad plástica, de formas y colores, sino en la interioridad emocional que su presencia intuida o recreada suscita), toda la descripción está organizada de manera que los pasos de Ángel acaben en el aposento en el que, como cuarto de costura, "doña Sales [...] solía estar todo el día", y en el que se encuentra *el sillón de la madre;* sillón en el que acabará sentándose.

> Aposento que más que ningún otro conservaba la impresión del ama de la casa y como su molde personal [...]. Echóse en el sillón, que era blando, de gastados muelles, pues la señora, hallándose muy cómoda en él, no quiso componerlo nunca y allí la idea fija tomó tal fuerza en su espíritu y con tal vigor reprodujo su imaginación la persona de la madre ausente que poco faltó para que sus ojos creyeran verla (pp. 82, 83).

En *el sillón, metonimia y metáfora del seno materno*, recrea Ángel el espacio de la madre con toda su ambigüedad: recrea las ternuras y las "pelucas" de antaño; se inventa los posibles sermones de cada mañana... y se duerme. Liberado de la ternura consciente del recuerdo, capaz de añorar incluso los malos tragos pasados, el sueño de Ángel recupera, primero, *su* gran obsesión positiva –su vocación de constructor, aunque aquí el edificio inconcluso sea una sucesión de trampas en las que al final se cae–, y, en segundo lugar, su obsesión negativa –el sueño terrorífico de los reos ejecutados en la tapia del Retiro–. El sueño, que nace en el espacio del nido benéfico, pero temido, es pervertido por el subconsciente, abocando al yo hacia la trampa y el terror, como premonición de un destino.

5.2.3. Los mecanismos de la descripción

La descripción galdosiana nace al ritmo del recorrido de los personajes: Ángel y Dulce por las calles de Madrid; Dulce, cuando recorre los rincones de la madriguera de sus padres; Ángel, cuando redescubre la mansión de su madre... Paredes, habitaciones, objetos nacen de un modo natural que sólo violenta la deriva imaginaria del descriptor que ve más allá de lo que sus personajes pueden ver[8].

Este modo tan natural de describirnos Madrid adopta, de manera sistemática, tres pautas que llaman la atención por su sencillez. Las enumeramos, pero no damos citas, pues ya las hemos consignado en otras partes de nuestro texto:

1. La mirada globaliza un ámbito que luego desglosa en las partes que lo componen y los objetos que lo ocupan: aposento de Ángel y de Dulce; cuartucho de los hermanos Babeles; el camarote de don Pito; el portal de doña Sales...
2. La mirada focaliza un objeto y luego lo descompone en cada una de sus partes: el farol del portal de la casa de doña Sales; o bien, focaliza un objeto y va precisando la materia con la que está hecho, su forma y su color: "la sillería de damasco color de canario", "los dos confidentes de caoba y rejilla"...

   De una manera muy ingenua, la descripción va de más a menos, en cuanto al tamaño de los objetos descritos, y de menos a más, en cuanto al valor plástico o simbólico que puedan tener. La descripción aquí es fruto de una mirada objetiva (en Toledo será otra cosa), más tributaria de Flaubert que de Zola o Balzac.

3. La descripción, después de este *zoom en barrido* que la mirada posa sobre los ámbitos y sobre los objetos, suele caer en lo que podemos llamar *el delirio enumerativo*. La descripción entonces desemboca en grandes listas de objetos cuya morfología se nos precisa de manera muy rápida, cada vez más rápida, con el fin de crear la sensación de la proliferación que, en algunos casos, será significante del desorden o del abandono –caso del 'camarote' de don Pito, donde se acumulan:

> "planos arrollados y sucios", "el sextante cubierto de cardenillo", "la caja vacía de los cronómetros", "el capote de agua", "el baúl claveteado", "un averroide roto", "algún libro de derrota", "y otros restos del ajuar marino" (p. 65).

En otros casos, esta enumeración es significante de la riqueza burguesa que se traduce en los objetos poseídos. Como sugiere Flaubert en *Un corazón sencillo*, el narrador es el notario de los hechos y de los objetos de su sociedad y, como tal, levanta acta de sus pertenencias. De hecho, ¿qué es una vida, cuando su actor se muere? Desvanecidos sus actos, sólo quedan unos objetos que, como vimos en el texto de Chateaubriand, dan testimonio, más o menos evidente, de su historia. Y así, la casa de doña Sales quedará reducida a una lista de objetos que se acumulan en los ojos de Ángel y por las líneas abigarradas del descriptor:

> "el retrato de su madre peinada de cocas", "el de su difunto papá con una levita", "los floreros dentro de fanales", "el reloj quieto y mudo", "la sillería...", "los dos confidentes...", "Juana de Arco por un lado", "lámparas por otro", "su propio retrato", "el sillón de su madre", "las enormes cestas de ropa lavada", "el pupitre en el que la señora hacía sus apuntes", "tres cestillos con plata menuda", "la juguetería de antaño", "algún caballito sin patas", "sus huchas rotas", "el cinturón de hacer gimnasia", "la imprentilla de mano", etc. (pp. 81, 82).

El objeto descrito no es pretexto para la ensoñación: no genera universos imaginarios en los que se plasma la realidad o los ensueños del yo-autor; sólo sirve para perfilar el espacio propio de los personajes. Ahora bien, Galdós ya asienta una de las grandes fuerzas de su poética que dominará la creación espacial de Toledo: la realidad material siempre es signo; siempre es escritura.

5.2.4. La descripción, acto semiológico y hermenéutico

En Galdós, las cosas son casi siempre signos que es preciso interpretar: las calles son enredos que nos atrapan y que hay que saber desenredar, comprender, para poder transitarlas; los objetos y las personas son realidades opacas, parciales o fragmentarias que es preciso alumbrar, completar u organizar para poder acceder al sentido que pretenden encarnar o que ocultan; en Galdós, como en cualquier gran escritor realista, rara vez las cosas son una simple evidencia.

Ya vimos cómo la casa de Ángel hablaba "ese ternísimo lenguaje en que lo inanimado nos dice todo lo que sabe y puede decirnos". Pero el lenguaje no siempre es ternísimo –no lo era en la casa de los Babeles ...– y, sobre todo, casi nunca es lenguaje articulado; sólo es esbozo o restos de lenguaje.

Las personas son también lenguajes ocultos:

> Dulce le miraba como un *jeroglífico* que se quiere *descifrar*, desmenuzándolo con los ojos (p. 179).
>
> Comprometido se vería el definidor de bellezas a quien mandaran a poner a Leré en el grupo de las feas o en el de las bonitas, porque era su cara de las más enigmáticas que pueden verse, *inteligible* o *expresiva* por todo extremo, según por donde se empezara a *deletrearla* (p. 77).

Palabras como *cruzamiento, enredijo, cabrilleo, reflejo* definen esta cara: la esencia misma de la virtualidad, de la ambigüedad, y de la evanescencia significantes. La realidad es jeroglífico, es enigma que es preciso desmenuzar, deletrear antes de poder interpretarla.

El libro de doña Sales, que Ángel encuentra después de la muerte de su madre es como un manual de hermenéutica doméstica, "Pues con *aquel guión* fueron revolviendo la casa y descubriendo los esparcidos retazos del tesoro" (p. 150).

La pobre Ción, después de muerta, no es sino un libro, pero qué libro...

> Siempre que Leré le concedía un rato de tertulia, hablaban de esto y, suspiro va suspiro viene, de recuerdo en recuerdo, *comentando a la pobre niña como si fuera un texto oscuro*, concluían por ponerse tan atribulados como el día de la desgracia (p. 189).

Todo ocurre porque la Historia –la grande, pero también la pequeña– es un "rompecabezas inmenso" (p. 28). *Lenguaje, texto, guión, libro*

oscuro... La voluntad metalingüística de Galdós no puede ser más evidente, y es uno de los elementos básicos de su modernidad.

En la recreación del espacio madrileño Galdós nos ofrece la lectura de un texto sencillo, vulgar; su dimensión contemporánea, su modernidad no le ha permitido convertirse aún en un palimpsesto; pero nos ofrece ya las armas con las que tendremos que enfrentarnos a la segunda parte.

Pero ya, desde Madrid, la habilidad del narrador ha asentado los cimientos del espacio real y simbólico toledano.

Antes de partir, Ángel le dice a Leré: "Yo te haré una capilla en mi casa [...] ¿Quieres que convierta una parte de casa en convento?" (p. 204); y nos introduce de lleno en la mejor metonimia del Toledo llamado *levítico*.

Doña Catalina sueña en sus posesiones imaginarias: "En Toledo tenía parientes y desmantelados restos de haciendas, ruinas de castillos, alcázares o cosas por el estilo..." (p. 44); y nos ofrece la mejor metonimia del Toledo *civil*, imperial, desmantelado.

En Toledo tiene Leré a su padrastro y su casa: aquél "tuvo que dedicarse a marchante de antiguallas para mantener a la familia. Andaba siempre a caza de azulejos, pedazos de trapos, aleros de casas viejas, clavos de puertas y otros mil desperdicios de loza y hierro que vendía a los pintores e ingleses. Puso tienda de cachivaches en la calle de la Obra Prima..." (p. 133); y su recuerdo nos ofrece el *Toledo pintoresco y arqueológico*: la materia esencial para soñar con *el rompecabezas de la Historia*.

5.3. La creación del espacio toledano: morfología y semiología de la ciudad de Toledo

5.3.1. Consideraciones previas

Toda visita de una ciudad conlleva su lectura. Esta lectura exige un triple compromiso, ideológico, existencial y estético, tanto más difícil cuanto más difícil es el texto, es decir, la textura que forman las calles y los edificios de la ciudad visitada: su morfología, su sintaxis, su simbología, sus juegos de intertextualidad, su referencialidad histórica y social puesta en evidencia o abolida... Elementos que el lector tiene que buscar, recorrer, tejer, destejer, desentrañar y, a veces, cuando falta el pasadizo que nos lleva de una calle a otra, inventarse. Pero esta lectura también debe tener en cuenta la existencia de una tópica que invade cada rincón de la ciudad; la existen-

cia de 'falsos' significados que la herencia cultural nos brinda; herencia que será preciso burlar, con el fin de recuperar una identidad perdida.

Si la visita de cualquier ciudad conlleva este conjunto de actividades, Toledo, por las condiciones específicas de su configuración histórica, las reúne todas en un grado que podríamos considerar esencial, al ser uno de los prototipos de la ciudad *romántica* –siendo el romanticismo el movimiento cultural y literario que más tópicos ha generado en torno a sí mismo, a pesar suyo.

Toledo encarna lo que se ha dado en llamar las tres síntesis que el romanticismo les exige a sus lugares privilegiados.

a) Es ciudad *pintoresca*: "La ciudad pintoresca y romántica por excelencia[5] (Davillier). Pintoresquismo que atañe a su condición de rara y de exótica; en el tiempo, pues nos es presentada como medieval, y en el espacio, pues aparece como oriental, contraviniendo en ambos casos tanto la historia como la arquitectura, al ser también, y en muy alto grado, una ciudad renacentista y barroca. Pintoresca también en la acepción etimológica del término, es decir, digna de ser pintada, dado el valor plástico de sus rincones y de la materia, color y luz que la configuran.

b) Es una ciudad *levítica* que funde en su naturaleza lo místico con lo fariseo, pasando por lo simplemente religioso o litúrgico. Consagrada a lo sacro, sacraliza lo profano, pero profana lo sagrado, hasta crear una nobleza de formas sin referente auténtico: las caras estúpidas y falsamente místicas del Greco.

c) Es una ciudad *nocturna*, en el sentido real del término y en un posible sentido metafórico que iremos analizando. Ciudad que se sitúa fuera de la plasticidad del objeto evidente, que se impone directamente a la visión, para situarse en el mundo del objeto sugerido; ciudad que la literatura y el arte han colocado fuera de lo diurno funcional, para alcanzar la dimensión de un lirismo fantástico que se establece, gracias al poder simbolizante de la noche, en los terrenos fugaces del mito y la leyenda:

> De hecho, es a la luz de la luna cuando se visita Toledo. Bajo el resplandeciente sol, las adiciones incongruentes que los arquitectos cristianos llevaron a cabo en las encantadoras creaciones de los moros, producen dolor al hombre de buen gusto y le hacen reír o sentir indignación. [...] Pero cuando la luna se eleva sufi-

cientemente como para que uno pueda dirigir sus pasos a salvo por las estrechas y tortuosas callejas, cuando sólo parte de los antiguos edificios brilla mientras el resto permanece en la oscuridad [...], entonces uno admite el poder y encanto de la ciudad y siente que todo romance, que uno puede haberse precipitado a pensar fue destruido, regresa de sus ocultas profundidades con una fuerza insospechada (Alfred Elwis, 1872).

Una frase de Bécquer nos va a permitir formular de manera muy precisa la síntesis de esta síntesis y, de paso, avanzar hacia el concepto de intertextualidad transhistórica. Bécquer percibe ya esa dimensión críptica que ofrece la ciudad y, en cierto modo, nos da las pautas de nuestra lectura:

> Hay en Toledo una calle estrecha, torcida y oscura, que *guarda tan fielmente la huella de cien generaciones*, que *habla con tanta elocuencia* a los ojos del artista y le *revela tantos secretos* puntos de afinidad entre las ideas y las costumbres de cada siglo, con la forma y el carácter especial *impreso en sus obras más insignificantes*, que yo cerraría sus entradas con una barrera y pondría sobre la barrera un tarjetón con este letrero: "[...] se prohíbe a la civilización que toque a uno solo de estos ladrillos con su mano demoledora y prosaica" *(Tres fechas-Leyendas)*.

Es evidente que cuando Galdós se sitúa ante la ciudad que tanto amaba y tanto odiaba, lo que se encuentra es un *meta-Toledo*: un Toledo continuamente nombrado y continuamente abolido por la palabra estética, literaria y turística, una ciudad que el narrador tendrá que leer y, en cierto modo, reinventar para darle una dimensión que, como es lógico, pretenderá ser realista.

5.3.2. La creación del espacio físico toledano

A) El callejero

La magia del callejero galdosiano no tiene parangón en ninguna otra obra de autor, ni siquiera en la de Balzac. Forma parte de lo que he llamado su *mitología doméstica*, pero es también un elemento necesario para presentarnos la ciudad como espacio fundacional del realismo historicista y sociológico, frente al campo y el paisaje campestre como metáfora de 'lo no moderno' y de 'lo no realista'.

Creación de un paisaje urbano que no deja en el olvido ninguno de sus elementos necesarios para bien leer las andanzas de los personajes, siempre en marcha por esa ciudad, hacia lo que pueda ocurrir. Cada paso que dan los personajes va trazando y trenzando un recorrido que cualquiera puede repetir, en la realidad o sobre un plano. En *Ángel Guerra* hay unos veinte recorridos para una buena guía turística.

Los familiares buscan un pretendiente para Leré; veamos cómo lo localizan:

> Verá usted (dice Mancebo), hay un chico, hijo de Gaspar Illán, el de la tienda de comestibles de la calle de la Obra Prima, esquina a las Tornerías, ahí junto a la plaza de las Verduras, el cual es lo más excelente que usted puede figurarse (p. 274).

Ángel se pasea, y

> en una de aquellas vueltas le dio por atravesar por la plaza del Ayuntamiento, hacia la calle de San Marcos. Encaminábase a la Judería por el Juego de Pelota y el callejón y escalerilla de San Cristóbal (p. 341).

Ángel va buscando a sus antiguos "familiares" de Madrid. Su búsqueda lo despista

> [...] lanzándole al angosto callejón de Capuchinos [...] pero al llegar al corralillo de San Miguel (cogió por) el Cantil del Tajo [...] se escabulló por la tortuosa pendiente que conduce a San Lucas. Pasó al barrio de Andaque, siguiendo por Las Carreras, hasta los Gilitos, y de allí al puente de San Martín (p. 389).

Estas simples citas, que podríamos multiplicar, nos permiten llegar a unas primeras conclusiones:

— La importancia que cobra la presencia física evocadora de la realidad con sus sitios, sus edificios y sus casas: importancia de la materia frente a la que luego cobrará la energía cristalizada en acción.
— La voluntad mimética del autor, en la presentación de un aquí y de un ahora que emergen en cada rincón de la ciudad.
— Pero el aspecto que más nos interesa de este callejero es la oportunidad que nos va a dar de leerlo desde el punto de vis-

ta simbólico. Es un callejero profuso, caracterizado por su abundancia, a la manera del árbol genealógico de los Arnáiz-Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta* y caracterizado, sobre todo, por su enredo: *el callejero toledano es una madeja que es necesario desentrañar.*

B) Las metáforas del callejero

Nada mejor para comprender lo que decimos como analizar el modo en que Galdós, desde su sencillez lingüística, nos presenta este callejero tanto con un lenguaje directo, simplemente enumerativo, como con un lenguaje metafórico que hace posible ya la lectura simbólica: si el callejero es un enredo es porque Toledo sugiere y oculta un referente que será preciso desvelar.

Desde la primera visión que de Toledo tiene Ángel Guerra, al llegar a la ciudad, el callejero se nos presenta como un enigma:

> Sus primeros pasos en la histórica ciudad fueron vacilantes [...] y por la tarde, después de vagar de calle en calle, sentándose a ratos en solitaria plazoleta o *persiguiendo el misterio que precedía a sus pasos a la vuelta de cada esquina, y en la curva de las retorcidas calles*, pensó en la obligación de visitar a sus parientes (p. 241).

Esas retorcidas calles lo serán cada vez más, hasta convertir Toledo en un auténtico laberinto, en un dédalo:

> Había visitado Toledo bastantes veces, pero [...] siempre con escolta de habitantes de la ciudad que le ahorraba el trabajo de estudiar la inextricable topografía de ésta. Fuera de las vías que conducen a Zocodover, a la Catedral, y de la calle Ancha a la calle de la Plata, no sabía dar un paso sin perderse (p. 243).
>
> Su mayor placer era perderse sin guía, sin plano, jugando con el ovillo revuelto de las calles (p. 253).
>
> Fatigado de dar vueltas al ocaso por el dédalo de calles, sentóse Guerra en el escalón de una puerta, en solitaria encrucijada (p. 242).

Madeja, ovillo, laberinto, encrucijada, *dédalo*, convierten Toledo en el espacio privilegiado de una aventura (aquí interior), en el sentido más puro y más narrativo de la palabra: siempre está uno pen-

diente de aquello que va a ocurrir y que nunca es previsible, con el peligro de que este enredo se convierta en una auténtica celada: en una *ratonera* que lo mismo será ratonera del devenir existencial del protagonista, que ratonera del lector.

El dédalo puede convertirse a su vez en un *rompecabezas*. Todo laberinto tiene, si uno se ha preparado para ello, un hilo conductor que le permite salir de él, con una precavida vuelta atrás. El rompecabezas nos sitúa en la dimensión *de lo laberíntico fragmentario*. Y parece ser, que una de las pocas misiones que ya le quedan a los habitantes de Toledo es ayudar a los viajeros a reconstruir ese rompecabezas. Tal vez sea éste el único secreto que guardan:

> Los chiquillos pobres, y aún los que no lo parecen, dedícanse también si al salir de la escuela tropiezan con un forastero, al oficio de guías por el rompecabezas toledano. Guerra utilizó los servicios de uno de éstos y pudo llegar a donde quería [...]. El madrileño se vio en una plazoleta de tres dobleces, de ésas en que los muros parecen jugar al escondite, pasó a la calle del Cristo de la Calavera, que culebrea y se enrosca hasta volver a liarse con la del Locun; vio puertas que no se abrían en siglo y medio al menos, balcones o miradores nuevecitos... (p. 244).

"Madriguera" (p. 319), "ciclón de casas" (p. 319), "enredijo de callejones" (p. 342), "desenredar la madeja de las calles hasta Zocodover" (p. 342), "el dédalo de las calles toledanas" (p. 349), "brujuleo de calles" (p. 384), "rompecabezas toledano" (p. 243)... No nos extraña que esta "estructura laberíntica y huraña, este ciempiés" (p. 250), este "barrio laberíntico" (p. 258) sea un "conjunto de garabatos" (p. 253) que componen los "signos de una endiablada escritura" (p. 253). ¡Y acabáramos!

Esta dimensión de la escritura, críptica, que construye el callejero, encuentra un eco redundante en otra dimensión de la ciudad: la estructura misma de sus casas. Los edificios tienen siempre, tanto en el plano horizontal como en el vertical, una diversidad de niveles, una diversidad de ángulos no siempre coherentes, que le dan a la ciudad un continuo movimiento, una movilidad que impide la fijación de la mirada y, por consiguiente, del sentido que se esconde tras "dos o tres dobleces".

> Las puertas erizadas de clavos, la desigualdad infinita de planos, rasantes y huecos; las fachadas con innumerables dobleces, las rejas, las imágenes dentro de la alambrada... (p. 253).

Ello es lógico si Toledo, como estructura urbana es una ciudad de retícula medieval, en la que muchos edificios están en tránsito del Renacimiento al Barroco, con sus espejismos, con sus equívocos entre realidad y sueño, con una sintaxis compleja. Y esta dimensión no sólo la tienen las casas en su realidad externa, en sus fachadas; también la tienen las casas en su organización interior.

> Y después de examinar por dentro y por fuera la interesante iglesia de San Andrés, se sentó en el altozano que frente a la parroquia [...] y contempló la perspectiva de las techumbres, de variados planos y con tal diversidad de ángulos y cortes que parece que todo se mueve como un oleaje, y flotando arriba la mole del Alcázar (p. 259).

Toledo, ciudad marina; metáfora que emerge en el texto de Galdós con bastante asiduidad, como es lógico en la infraestructura psicosensorial de un canario. El mar, en su esencia de forma cambiante y en su su juego de reflejos, es el mayor de los espejismos, por ello es la metáfora por excelencia de lo barroco.

5.3.3. Toledo como espacio intercultural, intertextual

Lo propio de las ciudades míticas es su naturaleza intercultural, que las sitúa en un más allá de la Historia, en un más allá del espacio y del tiempo contemporáneos, hacia la utopía y la ucronía. Dimensión intercultural que se refleja en una naturaleza intertextual, si llevamos la expresión literaria a la arquitectura; y creemos que tenemos derecho a ello, dado que es en la arquitectura, con la lectura de las ciudades viejas, como Roma, donde primero se ha tomado conciencia de la noción de intertextualidad.

El Toledo galdosiano, su *meta-Toledo*, es una realidad intertextual y, como tal, se articula en torno a los tres grandes ejes que fundamentan toda intertextualidad: *lo fragmentario, lo mestizo* y, en función de lo fragmentario y de lo mestizo, *el nuevo sentido que cobran los fragmentos,* pertenecientes a estructuras anteriores, en la estructura resultante de la operación que Levi-Strauss ha estudiado bajo el concepto de *bricolaje* antropológico y cultural, en *El Pensamiento salvaje.*

1. *Toledo, ciudad fragmentaria.* Nos basta una cita para tomar contacto con la dimensión fragmentaria de Toledo, ciudad

procedente de un permanente derrubio secular (y así la veo yo, toledano, precipitada por el cono de deyección de la Morería hacia el Tajo):

> De todo esto infiero, señor Guerrita, prosiguió Don Isidro, después de destruir otro poco de pared, que estos alcázares, en cuyos destrozados fragmentos vivimos por la codicia y la barbarie de las últimas generaciones, fueron construidos en la dominación sarracena, sobre osamenta de otra suntuosa morada goda (p. 306).

Esta dimensión fragmentaria no impide, sin embargo, que haya una unidad; ahora bien, esa unidad nace de la mezcla de los fragmentos viejos a la búsqueda de una estructura nueva:

> Lo que hacía (don Isidro) era recrearse en la inmensa riqueza, que oscuramente y sin que nadie lo eche de ver, atesoran aquellas casas de recogimiento. En una observaba la fábrica hermosa del severo estilo del Greco; en otras, las enmiendas y superfataciones de los siglos, empeñados en domesticarse unos a otros, aquí la insulsez de la piel académica dejando ver por intersticios la oreja mudéjar, el plateresco que lleno de savia se abre paso entre los restos góticos (p. 255).
>
> La entrada y patio de la casa de Teresa Pantoja eran de puro tipo toledano, mitad de empedradillo, mitad de baldosín rojo [...]: y a lo largo del zócalo, azulejos descabalados de mil trazas y dibujos distintos, como procedentes de demoliciones de palacios o monasterios; los unos con grotescas figuras, los otros con retazos de cenefa, muchos dejando ver trozos de un paramento decorativo, el cuartel de un escudo o las sílabas de un letrero (p. 244).

Dejando de lado el referente literario al que nos remite la última parte de la cita, quedémonos con esta dimensión fragmentaria superpuesta, a la búsqueda de un sentido nuevo *cuyos trazos, retazos, trozos* y *sílabas* nos anuncia.

2. *Toledo, hacia una nueva estructura.* Ahora bien, contra toda semiótica radical que se ceba en la deconstrucción, en el derribo, sabemos que el fragmento sólo puede cobrar una nueva función –intertextual– si se integra en el interior de una nue-

va estructura, a la que llega con una morfología que se lo permite –aunque llegue carente de significación propia.

Los temas y las formas tienen una morfología que les permite significar en una o varias direcciones –pero no en cualquiera– y que los salvaguarda de la veleidad semiótica, siendo la composición, la escritura, gracias al proyecto del yo-autor, el espacio mediador entre el *en sí* de estos fragmentos y la nueva estructura conseguida. El sarcófago romano, podrá ser dintel de palacio barroco porque tiene una forma, unas dimensiones y una resistencia que le permiten cerrar un hueco y soportar todo el peso de la pared que sobre él se construye. Si, de paso, tiene esculpida una escena mitológica o un motivo vegetal, será un dintel hermoso. Esas mismas condiciones, añadidas al hecho de que es un recipiente hueco, al hecho de que está perforado en su parte inferior y permite un drenaje, le brindarán al arquitecto paisajista moderno la posibilidad de convertirlo en monumental jardinera, como vemos en algunas plazas de Roma. Pero el sarcófago, por esas mismas razones, nunca podrá ser columna exenta –a no ser que en la columna se quiera configurar un nicho.

Esta morfología y su posible explotación funcional, como parte de una nueva estructura, la encontramos en toda la arquitectura toledana. Un fragmento de artesonado de madera puede, muy fácilmente, convertirse en puerta o en marco de ventana, una viga en columna, etc. Ahora bien, la intertextualidad, a partir de los fragmentos, puede crear una armonía que permite distinguir y apreciar las diferentes procedencias o quedarse en simple yuxtaposición. En el Toledo de Galdós, una nueva armonía es imposible.

Ángel Guerra se ha instalado en casa de unos amigos, consumados arqueólogos aficionados:

> Al poco de vivir allí, echó de ver junto al techo de su aposento una zapata de mampostería desfigurada por sucesivas capas de cal, pero que en su deformidad revelaba el morisco abolengo [...] Un día (don Isidro le dice) –¿Ve usted? Es gemela de la que está en mi cuarto. Sobre las dos zapatas se alzaba un arco de herradura que ha desaparecido; pero puedo reconstruirlo teóricamente por la inducción del radio. Y, si me apura, aún puede verse un trozo del intradós con su dentelladura perfectamente conservada y un pedacito de almarbate, en el desván medianero por la parte del Cristo de la Calavera. En distintos puntos de nuestra

> casa puede usted ver alfardas pertenecientes a la despedazada fábrica medieval. Y no dude usted que parte de los azulejos del patio corresponden a los alicerces de la misma. ¿Se ha fijado usted en el ligueton grande que hay en la entrada de la cocina? Pues me he tomado el trabajo de limpiarlo y ahí tiene usted clarita la inscripción: *El Imperio es de Dios*. [...] ¿Lo ve usted? De aquí arranca un magnífico arco que se apoya por esta parte en una columna con capitel de ataurique, la cual de seguro la tenemos empotrada en la mampostería de la casa próxima. [...] Para descubrir todo el arco tendría que hacer un reconocimiento de la finca inmediata [...] y fíjese usted, aquí detrás de esta pared forrada de azulejos y que se desmoronan por la humedad de la bajada de aguas, tenemos un trozo de columna de mármol de Garciotum, que sin duda pertenece a la época goda (pp. 205-206).

La intertextualidad toledana, como su callejero, además de fragmentaria, es intrincada y laberíntica, y hace imposible separar unos elementos de otros: esta multitud de fragmentos es un nuevo todo; pero ese todo sólo es capaz de transmitir la sensación de un caos. Ejercicio de lectura sorprendente o perverso: lo primero que emerge con un significado claro y preciso, de todo este mundo intrincado de signos, es la inscripción "El Imperio es de Dios".

Toledo no es sólo un ejemplo de intertextualidad arquitectónica y cultural, es el paradigma de esta intertextualidad. Es, parodiando a Genette, *el arquitexto*, por lo que tiene de texto y de arquitectura fundacional. Lo que Galdós llama "el estilo toledano" condensa la totalidad del sistema arquitectónico occidental. Cuando Ángel se decide a construir su convento, aprovechando su viejo cigarral, su amigo cura le dice con cierta ironía: "Veo que adopta usted el estilo toledano". Y concluye que su decisión es lógica porque "[...] esta histórica ciudad [...] es por sí *un sistema completo de arte constructivo*" (p. 579).

En este nuevo todo intemporal, en este sistema completo (lo que no quiere decir armonioso) se superponen las diferentes culturas que han ocupado Occidente. La prerromana, la romana, la árabe, la judía, la renacentista y la barroca. Esta superposición nos ofrece el *segundo nivel de la geografía física y material* de Toledo.

Pero no sólo se superponen las culturas en sí, sino las lecturas que las diferentes culturas han llevado a cabo de la realidad geográfica, física y material de Toledo: leemos Toledo en función de lecturas anteriores –como los libros clásicos–; superposición que ha ido configurando lo que llamaremos *el primer nivel de su geografía imaginaria*[9].

Este primer nivel imaginario de la topografía tiene las siguientes capas:

a) El Toledo garcilasista, renacentista por consiguiente, y bucólico, situado, como es lógico, en el entorno de la ciudad; y nos encontramos que el pobre don Pito, en la fantasía amorosa y mística de sus borracheras, no es sino un pastor de las églogas de Garcilaso (y San Juan de la Cruz): "Se pasaba las horas de otero en otero, soñando con poéticas aventuras y deleitables encuentros en medio de la soledad nemorosa del monte" (p. 489). Es normal que, cuand ve a una mujer, ésta no sea muchacha, sino *zagala* a la que persigue, sátiro, por las enramadas. Ahora bien, este Toledo garcilasiano pertenece, de nuevo, a la imaginación ebria de don Pito, y no será funcional en la lectura final que de Toledo hace el descriptor.

b) El Toledo romántico, del fantasma del Conde de Villena que "parece que anda rondando aún entre murciélagos" con "el ánima empecatada" (p. 264); el de Bécquer con sus iglesias; el Toledo zorrillesco de las leyendas profanas; y sus plazas son el lugar privilegiado por el que transitan estos pequeños héroes:

> Avanzó en seguimiento de la triste voz hasta llegar a un espacio regular formado por las tapias de Santa Úrsula y los paredones de la casa de los Toledos, plazoleta que merece el nombre de ratonera [...]. El lugar no podía ser más propicio a la exaltación romántica. ¡Cuántas veces, al pasar de noche por recodos como aquél, veía Guerra desprenderse de las tenebrosas tapias toda la leyenda zorrillesca! Tenía que encadenar su imaginación para ponerse en la realidad del tiempo, pues hasta el eco de los pasos merece sonar allí con la cadencia del romance (p. 318).

Toledo romántico, también, de todos los viajeros de los siglos XVIII y XIX que han ido dejando su falsa lectura sobre las piedras y rincones; lectura de la que la ciudad ya no puede desprenderse: arqueologías de baratillo, posadas de pobreza malintencionada, grandeza y miseria pseudomedievales de sus habitantes, orientalismo de desbocada y falsa fantasía:

> El cielo azul da más vigor al tono de los tejados [...] se le figuraba que el mismo aspecto debía tener Samarcanda, la cor-

> te del Tamerlán. No resultaba aquella ciudad del occidente europeo, sino más bien de regiones y de edades remotísimas, costra calcárea de una sociedad totalmente apartada de la nuestra, por sus extrañas nociones de la propiedad y de la geometría (p. 259).

Tras esta visión (cielo azul, tejados rojos, costra calcárea), si a ella le añadimos el cromatismo impresionista mediterráneo, en blancos, sienas y amarillos, que Galdós va poniendo siempre de manifiesto, no es de extrañar que el gran ausente de esta arquitectura imaginaria sea *el Toledo del Greco* o el Toledo supuestamente del *Greco, actualizado* por Maurice Barrès y por Cossío. No; Toledo en Galdós no es nunca ni violáceo ni cárdeno; su cielo no se arrebola nunca en llamaradas ascendentes; el cielo azul de Toledo pesa, poderoso, sobre esta geometría singular pero compacta, pegada a la tierra: mar de colinas terrosas.

c) ¿Podemos pensar, también, en un *Toledo simbolista,* ligado a la perversión neurótica de la vivencia del arte religioso propia del final de siglo? Creo que esta lectura es la que va a hacer el propio Galdós, despegándose de las visiones tópicas, pero salvando la dimensión tardorromántica, presimbolista y decadente que encontramos en Toledo si lo miramos con los ojos de Bécquer. Esta dimensión entre naturalista y simbolista pertenece más bien a lo que podríamos llamar la mirada propia de Galdós, que nace en las fuentes hondísimas de su naturalismo esperpéntico desmitificador.

Galdós superpone todos estos mundos, los explota funcionalmente para llevar a cabo la lectura artística y mística de su Toledo *y la evolución del personaje de Ángel Guerra, con el nacimiento del conflicto narrativo y su resolución, y los destruye funcionalmente, destruyendo así una simbología y una realidad: la romántica, la falsamente romántica, heredada.*

d) Tras esta destrucción, lo que emerge, en escarnio y esperpento, es el Toledo de *la herencia barroca* y, en esta herencia, su realidad social, entre falsamente *litúrgica* y verídicamente *picaresca.* Nueva intertextualidad, la picaresca, que configura la lectura de los personajes y de los monumentos. Si Toledo es barroco, Toledo ha de ser, necesariamente, picaresco. La presencia de los Babeles convierte la ciudad en una auténtica "corte de los milagros".

Sobre esta base, construye Galdós su lectura de la Ciudad Imperial.

5.3.4. Toledo como intertextualidad simbólica: de la ciudad escrita a la ciudad interpretada

Decíamos antes de iniciar la lectura del Toledo galdosiano que intuíamos una triple lectura interpretativa de la naturaleza de la ciudad.

— Una lectura simbólica en la que Toledo sería *el decorado pervertido del misticismo de origen estético*, falso misticismo finisecular postnaturalista.
— Una lectura ideológica en la que Toledo sería *la metonimia de España*.
— Una lectura metalingüística en la que Toledo sería *la metáfora*, primero, *de la Historia*, después, *de la historia*, es decir, *de la narración* y, finalmente, de cualquier manifestación artística o literaria: metáfora de la creación de un microcosmos de ficción, a partir de elementos formales y temáticos heredados.

Veamos cómo la descripción de Galdós, partiendo de la recreación del espacio toledano, accede a cada uno de estos niveles de significado.

A) Toledo, como decorado pervertido del misticismo estético

- *Determinismo ambiental y evolución de Ángel Guerra: el espacio como metonimia del personaje*

Ángel Guerra, sin abandonar la categoría de *guerra* tiene que conquistar la de *ángel* –categoría que ya tiene su amor místico, Leré–. Para ello es necesario, que pase de Madrid a Toledo, que pase de la ciudad de la Historia contemporánea a un espacio intemporal. Esta dependencia espacial nos indica hasta qué punto Galdós sigue fiel *a la letra* del determinismo medioambiental zoliano.

En la evolución de Ángel Guerra habrá un elemento de su carácter que permanecerá inalterable: su naturaleza exaltada. Exaltada, porque siempre tiende hacia *un espacio más alto* y porque siempre procede *a saltos incontrolados de su humor y deseo*, ya sea en política, cuando es un liberal socializante y se dedica a *dar saltos* por todos los rincones de Madrid, perseguido por ejército o policías, ya sea en amor. Naturaleza exaltada, en religión o en misticismo, cuando sue-

ña con ser el amante de Leré, con un amor que derivará hacia la "locura fundacional" (p. 670) de una orden religiosa y de un convento en el que su amada podrá llevar a cabo su proyecto de santidad. Aquí, la naturaleza extremosa de Ángel recupera la dinámica de los grandes fundadores barrocos y oímos los pasos de Teresa de Jesús, de ciudad en ciudad, fundando y construyendo conventos:

> Pues ¿qué?, don Juan amigo, hemos de ser meros plagiarios de las congregaciones extranjeras. [...] Pues yo quiero renovar el carácter profundamente evangélico de las Órdenes antiguas y vaciarlo en los moldes de la vida contemporánea. Mi obra es genuinamente española. ¿No dice usted que estamos muertos espiritualmente hablando y que se nos concluyen las iniciativas religiosas? ¿No echaba de menos el nervio y la acción de nuestros ascetas y fundadores? Pues aquello no puede resucitar sino en la forma que propongo: el espiritualismo encarnado en las materialidades de la existencia... (p. 671).

Naturaleza exaltada, con los pespuntes de locura que recorren la parte última de su tejido vital, con visiones, desdoblamientos de personalidad (recordemos las escenas en la Catedral) y excesos de violencia que nos sitúan de lleno ante un caso clínico, dentro de la más pura ortodoxia naturalista.

Desde la perspectiva de una rentabilidad simbólica, Madrid no podía ser el marco físico, el decorado de esta extremosidad, de esta locura, de esta voluntad de delirio –totalmente alejado, en su evolución, de los modelos imitados–. Aquí cobra su sentido profundo la oposición entre Toledo y Madrid, la oposición entre pasado transhistórico y presente; la evolución de Ángel Guerra exige una *madriguera* especial, una singular *ratonera*, donde pueda cocerse y pudrirse un proyecto que nace con voluntad de locura desde la misma contraposición antinatural de sus orígenes: amor sexual y amor divino.

El abandono de la preocupación histórica y el ensimismamiento del yo corren parejos del ensimismamiento de la ciudad que lo acoge. Insularidad que la ciudad a la que llega encarna en diferentes niveles: primero, debido a su situación geográfica –rodeada por el río y por el Tajo que da nombre al río. La salida hacia el exterior la marca el horizonte de la Vega pero, al menos simbólicamente, la ciudad se niega esa posibilidad de salida, de comunicación; en segundo lugar, dada su condición de recinto amurallado; en tercer lugar, si tenemos en cuenta la estructura misma de la ciudad, clausurada

sobre sí misma y en la que cada callejón y plazuela es una nueva clausura para el que la habita. Así lo ve don Suero:

> Don Suero se condolía de lo triste que ha de ser para un madrileño la vida toledana [...]. Aseguró que una de las causas de la tradicional desanimación era la estructura laberíntica y huraña de la ciudad, compuesta exclusivamente de cuestas, callejones y pasadizos sin salida fácil a la Vega (p. 250).

Pero así lo asume Ángel, tras unos días de duda, cuando su proyecto va tomando cuerpo, gracias al molde simbólico de Toledo:

> De tal modo le apasionaban las edades muertas que determinó en él una atroz aversión del gárrulo bullicio de la vida contemporánea, y cuando en sus paseos se aproximaba de la calle del Comercio, huía de ella con sobresalto, metiéndose por las callejas transversales, que en cuatro zancadas nuevamente a la soledad le conducían (p. 267).

Toledo es la negación de la Historia en lo que ésta tiene como manifestación del presente y de la vida cotidiana –esencialmente material y económica–, y es la epifanía de la Historia en lo que ésta tiene de fijación en el pasado –es decir, como archivo de historias, de leyendas y de restos arquitectónicos–. Ángel toma conciencia de esta anulación de la historicidad, desde el primer momento de su llegada: es la condición *sine qua non* de su cambio, de su salvación o su fracaso:

> Reíase también del afán que en tiempos no lejanos había sentido él por transformar la sociedad. En aquel rincón de paz y silencio, ¿qué le importaba a él que el Estado se llamara República o Monarquía, ni que el gobierno fuera de ésta o de tal manera? (p. 303).

Ensimismamiento que desembocará en una auténtica metamorfosis del ser. Si uno se retira, si uno anula la temporalidad y el espacio, es para resurgir, como la crisálida, en una vida nueva, o para dormir para siempre:

> Bastaba mirarle para comprender que ya vivía muy poco hacia afuera y que tejía para sí, como el gusano de seda, labrándose con un solo hilo, su impenetrable túnica (p. 403).

Esta evolución se llevará a cabo al ritmo que Galdós irá imponiendo a su lectura de Toledo. Primero, lentamente, en un movimiento de sublimación positivo, y luego, vertiginosamente, en un movimiento de destrucción esperpéntica que llegará hasta lo irrisorio, fruto del equívoco en el que vive:

> [...] aquel convento [...] había llegado a ser interesantísimo para Ángel [...], porque el peregrino maridaje que ofrece de lo mudéjar y lo gótico parecíale fiel espejo de la transición que en tales momentos era un hecho de su alma: en ésta la severidad y unción religiosa se combinaban también con las alharacas del mundano estilo (p. 418).

Ahora bien, la evolución de Ángel Guerra en este doble movimiento no deja de ser aparente; su motor debería ser el misticismo –misticismo que le permitiría pasar, según pensaba él, de la exaltación histórica revolucionaria a la exaltación religiosa–. Pero, al desmentirse su misticismo, según se desmiente la función mística de la arquitectura toledana, lo único que queda es lo que ya había en un principio: la violencia primaria del personaje. Y al final, nos daremos cuenta de que su *voluntad de poder* (su condición de Guerra) es tan fuerte en Toledo como ya lo era en Madrid, y que el atractivo espiritual que sobre él ejerce Leré no ha nacido sino de la falsa transmutación del atractivo físico que Dulce ejercía antaño sobre él. No ha habido influencia del medio ambiente –puesto que el medio ambiente resulta falsamente adecuado al cambio que se esperaba–; no ha podido haber, pues, evolución determinista a pesar del cambio; y Ángel toma conciencia de ello con la misma clarividencia que Maximiliano Rubí cuando lo conducen al manicomio (última página de *Fortunata y Jacinta*). *Frente al determinismo medioambiental,* lo que se afirma, al final de *Angel Guerra* es *la identidad inalterable del yo:*

> [...] No ha dejado de ser tan revolucionario como cuando se desvivía por alterar el orden público antes de venir a Toledo. Por mucho que se modifique externamente, entusiasmándose con el simbolismo católico y volviéndose tarumba con la poesía cristiana, detrás de todos estos fililiés está el temperamento de siempre, el hombre único, siempre igual a sí mismo (p. 672).

Cabe preguntarse (como en *Fortunata y Jacinta*) si lo que pone en entredicho la ironía esperpéntica de Galdós es el determinismo

ambiental, en respuesta al positivismo de Zola, o el aparente valor redentor de Toledo y, a través de Toledo, del arte religioso en general, tal como se está perfilando la conciencia artística espiritualista finisecular; con lo cual Galdós, situándose de nuevo en el meollo del problema del naturalismo, a su salida del apogeo materilista, se desmarcaría, sin embargo, tanto de una respuesta como de otra. Toledo, como vamos viendo, no es un espacio místico real (la estética pertenece a un campo bien diferenciado de la mística); Toledo es esencialmente una estructura artística caótica, cuya resonancia estética cobra función de ratonera para el delirio de Guerra. Y, siguiendo los guiños de esa *ratonera* (magnífica metáfora propia de la mitología doméstica galdosiana, que sustituye al erudito *dédalo* griego), Ángel caerá en la trampa que le han tendido los que siendo sus protegidos (los Babeles), salvados de la violencia asesina y del materialismo mísero, sólo serán sus verdugos, al asesinarlo en su propia casa-convento. Herido de muerte, Ángel se da cuenta de la falacia de su conversión:

> Paréceme que despierto ahora; que toda esta mi vida toledana es sueño, que apenas ha transcurrido el espacio de una noche entre aquel tiempo de Madrid y la hora presente [...] Declaro alegrarme de que la muerte venga a destruir mi quimera del dominismo y a convertir en humo mis ensueños de vida eclesiástica pues todo ha sido una manera de adaptación o de flexibilidad de mi espíritu ávido de aproximarse a la persona que lo cautivaba y lo cautiva ahora y siempre (p. 704).

El texto no deja lugar a dudas:

1. Para afirmar su conversión, Ángel emplea un lenguaje racional, que nunca había empleado.
2. Esta toma de conciencia tampoco conlleva ningún matiz cínico: sabe que su actitud toledana ha sido producto de una alienación amorosa que se ha proyectado en *locura, quimera, sueño...*
3. El marco que se creía ideal para la conversión era el espacio toledano; pero éste no ha sido sino un paréntesis onírico en medio de la historicidad de una vida propiciado por la naturaleza nocturna –falsamente romántica– de la ciudad.

> De noche, el misterio y la poesía resaltaban más que a la luz del sol [...] avivaban más en el espíritu del vagabundo la impresión de leyenda dramática o de histórico lirismo (p. 253).

• *El arte religioso toledano como espacio del diletantismo místico*

El encuentro del arte con la religión fue una de las puertas por las que el artista finisecular se escapó del materialismo modernista del siglo XIX, partiendo a la búsqueda de un más allá que pretendía ser espiritual, que para muchos lo fue y que para otros se quedó en estética decadente, más o menos simbolista.

Esta comunión de arte y religión, salpicada por el polen de cierto misticismo bastante ambiguo, cuyos oros y rosas carnales invaden, trémulos, la última poesía simbolista y gran parte del modernismo hispánico, organiza y da sentido a una conciencia finisecular cuyo presencia real somos incapaces de precisar, aun, si tomamos en consideración la obra de Galdós. Ahora bien, es evidente que la inmersión o la aparente inmersión en este ambiente propiciado por un Toledo (que Barrès aún no ha inventado), alienta el despertar de la conciencia mística y artística de Ángel Guerra; aunque, desde el primer momento, esta conciencia nace bajo el signo de la ambigüedad. Poco a poco, a medida que Galdós nos va presentando este medio, y a medida que el carácter del protagonista lo va adoptando, el narrador irá salpicando su texto de ciertas palabras, de ciertas comparaciones o metáforas cuya ironía no nos deja lugar a duda.

> [...] su ocupación única en los días primeros, fue vagar y dar vueltas, recreándose en el olor de santidad, artística, religiosa y nobiliaria que de aquellos vetustos ladrillos se desprende (p. 253).

Ambigüedad, como decíamos, ya desde el principio, en la emergencia de una dimensión insospechada de la santidad, la *nobiliaria*, y en la creación de un ambiente, la noche, en el que es muy fácil confundir *lirismo histórico, leyenda dramática, ambiente religioso y aspiración hacia la santidad*: ¿es la noche el espacio de la poesía y del amor y de Dios? Malo, si así fuera; pues tal circunstancia nos colocaría (haciendo uso de la expresión de Y. Bonnefoy) en *el umbral del engaño*. Los indicadores de esta llamada nocturna hacia la espiritualidad siguen siendo los mismos del romanticismo. Pensemos en Chateaubriand: las campanas a lo lejos, las mujeres que entran y salen misteriosamente de las iglesias, donde quedaban reducidas a bultos oscuros y olorosos de belleza sospechada, de misterio y santidad, y el ambiente recoleto –asilo para el cansado– de las propias iglesias...

> [...] allá se colaba también él, movido del diletantismo artístico y de cierta curiosidad religiosa ligeramente estimulada por pruritos de vida espiritual (p. 254).
>
> El medio ambiente se proyectaba con irresistible energía dentro de él por la diafanidad de su complexión mental. El mundo antiguo embellecido por el arte le conquistaba hasta el punto de infundirle amor hacia las cosas que antes le parecían falsas, y, lo que es más raro, falsas le parecían aún. Ignoraba si aquel prurito suyo de probar las dulzuras de la piedad obedecía a un fenómeno de emoción estética o de emoción religiosa y sin meterse en análisis, aceptábalo como un bien (p. 269).

Observemos que, contrariamente al Claudel de la vida real (cuando oye el *Magnificat* en Notre-Dame) o al Durtal de la trilogía de Huysmans (cuando escucha el *De Profundis),* no es el callejón sin salida de la desesperación materialista ("el Crucifijo o el revólver", que dijo el segundo) lo que le lleva en su andanza desesperada por las calles de Toledo, hacia esa boca misteriosa de la que sale una armonía que lo convoca al amor espiritual: el canto gregoriano como metonimia sonora de lo sagrado; ni siquiera la añoranza que mueve a Gabriel, en *La Catedral* de Blasco Ibáñez. En la base del movimiento religioso de Ángel tenemos el *diletantismo* artístico, cierta *curiosidad* religiosa y algunos *pruritos* de vida espiritual. Un picorcillo emocional que hay que rascarse con el arte sacro.

Los soportes de esta *conversión* son, por un lado, la ya vieja llamada del mundo medieval, forjada por el romanticismo conservador, y un elemento que pertenece de lleno al naturalismo: la lectura sensorial del objeto de la instancia mística. *La imagen religiosa, con su presencia plática, ofrece un soporte material en el que misticismo y sensualidad pueden darse fácilmente la mano.*

> Viose, pues, obligado a sujetar el pensamiento por medio de la contemplación sensorial de la imagen o símbolo de donde vino a deducir la importancia y utilidad del arte en la vida religiosa (p. 418).

Si en los textos románticos y simbolistas estas superposiciones y estos malentendidos quedan latentes, con el fin de propiciar la ambigüedad, y en la ambigüedad la posible interpretación del lector, Galdós invade con su metadiscurso esta impregnación mística de los objetos religiosos; no deja que el lector pueda interpretar, obedeciendo con ello a la tradición del cuentista popular, que pone su con-

trapunto subjetivo a todo lo que va narrando, la mayoría de las veces de manera irónica, con intromisiones, ya sea de manera directa o mediante algunos de sus personajes –aspecto este último que cobra una dimensión muy peculiar cuando el que habla es el padre Casado, el sacerdote *virgiliano* de La Sagra[10]: "Con todo eso de la estética, del culto y la musiquilla..."–. Por su parte, el propio Ángel no se engaña a sí mismo y ve con claridad la trampa en la que se ha metido:

> ¿Adónde voy yo ahora con mi persona, solo, sin familia, sin afecciones, con los gustos enteramente cambiados? He tomado gran afición al ritual católico: me enamoran, me seducen los efectos religiosos, particularmente el ceremonial de la misa, todo amor, piedad y poesía. "¿Será esto –me pregunto a veces– dilletantismo, delirio estético y amor de la forma?" No lo sé. Pero sea lo que quiera, adoro el simbolismo del culto y quiero ser artista de él. Es una clase de vocación que usted no puede rechazar, porque la rúbrica me hace amar el dogma (p. 558).

Toda una lección de hermenéutica:

1. Después de ver la alianza, un poco manida, del amor, la piedad y la poesía, la frase establece una tríada sintética que presupone un análisis mucho más profundo del tema, en el que los tres elementos apuntados nos conducen hacia el mismo concepto: el diletante sólo se compromete *formalmente* con aquello que practica. Un delirio estético no es delirio; es tan sólo la configuración formal de un hipotético delirio: amor de la forma, cosmética. Y aquí reside posiblemente el gran equívoco del final del siglo (en Inglaterra, en Francia), como también aquí residió el gran equívoco del romanticismo religioso y de toda vivencia de la belleza litúrgica desprovista del mito y del dogma: tomar las formas de la religión como si fueran sus esencias (misterios, dogmas, mandamientos) cuando sólo son la conjunción de unos elementos formales artísticos (literarios, pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, musicales y teatrales), *mediadores necesarios de lo sagrado*, para un ser, el hombre, que asienta todas sus raíces –y sus vuelos– en la sensorialidad, incapaz, pues, de adorar a Dios *en espíritu y en verdad*.
2. Pero, no es menos aguda la última observación de la cita: no sólo se llega al contenido desde el tema; también la forma es susceptible de crear contenido, al generar un molde y clau-

surar en él temporalidad y espacialidad, mirada y pálpito, añoranza y deseo; hasta hacer que ese vacío añorante engendre una realidad: hasta hacernos pasar *de la rúbrica al dogma*. No será el caso, sin embargo, de Ángel Guerra, que se queda sin hábito y sin ser monje.

Toledo aparece, de nuevo, como la encarnación de esta forma susceptible de configurar una experiencia real: arte y negación de la historicidad se dan la mano.

Dos son, sin embargo, las grandes manifestaciones artísticas con las que Galdós va a trabajar en la creación y en la destrucción del imaginario religioso toledano, como 'molde' del devenir de Ángel Guerra:

— *La arquitectura y la escultura*, partiendo del romanticismo y de Bécquer.
— *La música*, que también encontramos en Huysmans, cuando el autor francés hace del canto gregoriano el arranque de toda la experiencia mística de Durtal.

• *La degradación de lo artístico*

a) La música. El ruido, las voces son el fluido inmaterial que, junto con la luz, inundan los ámbitos espaciales aéreos de las ciudades y de los campos. Parece lógico que la música (y la luz) sea como un líquido amniótico donde nacen y nadan los fetos que aspiran a la espiritualidad en paisajes y ciudades sacralizadas por el arte. Ángel es especialmente sensible a su presencia:

> Con el profesor de solfeo y canto litúrgico hizo el aspirante a clérigo buenas migas desde el primer día, y ambos pasaban ratos muy agradables, examinando teórica y prácticamente la inagotable riqueza coral de la Iglesia. Como Angel tenía buen oído y excelente gusto, aquellas conferencias, que a veces se prolongaban dos horas después de clase, eran fuente de purísimos deleites, no sabiendo en rigor si era el sentimiento religioso o el artístico lo que despertaba en su alma tan grande y puro entusiasmo (p. 516).

Sin embargo, la música será el primer espacio espiritual en degradarse, en este movimiento destructor que domina el texto galdosia-

no. Al comparar la música del hombre y la música de la naturaleza, Ángel se inclinará por esta última, en un gesto muy propio del padre Casado –o del propio Galdós:

> Excitada su mente en aquellos días por la estética musical, aplicaba su oído a cuantos rumores venían de las fragosidades que por todas partes le rodeaban. No tardó en afirmar que ninguna música escrita por los hombres igualaba a la sonatilla de los cencerros de las cabras que se precipitaban por aquellas barranqueras de regreso del monte... (p. 517).

Pero dejará pronto de ser sensación positiva para convertirse en sonido desagradable, siendo incluso metaforizada o calificada, la mayor parte de las veces, de una manera perversa por el narrador:

> Respondían las monjitas desde el coro con su salmodia compungida y catarrosa (p. 419).
> [...] allí oiría a las niñas cantando salmos con un sonsonete gangosillo como las monjas de acá (p. 494).

Si La Misa de Difuntos ha constituido uno de los hitos más curiosos y sublimes de esa alianza, a veces extraña, entre lo artístico y lo religioso, este canto religioso va a cobrar en el texto de Galdós un tratamiento sarcástico, muy análogo al que recibe la melodía gregoriana del *Dies irae* en el quinto movimiento de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz: su canto, más que un acto de espiritualidad atemorizada y sumisa, es un *sabbat* grotesco, a la española:

> [...] Ildefonso lo acompañaba, y a ratos podía creerse que el coro de la Santa Iglesia se había trasladado a la casa de Mancebo, el cual metía también su gori gori, siguiendo al unísono alguna frase de salmo o antífona. El fenómeno lanzó varias notas en perfecta armonía con los demás, y cuando Fabián, atento al efecto que su voz causaba en aquel ser rudimentario, rompió con el *Dies irae* litúrgico, en voz entera y con el aire vivo que usualmente se le da y lo hace tan patético, aconteció lo que nadie había visto nunca. El antropoide empezó a mover sus extremidades que parecían las de un pulpo [...] Más de una vara recorrió el hermano de Leré a impulsos del poderoso ritmo musical, al andamento vivo del *Dies irae* que parece una marcha bailable. Tan bailable era que los chicos se pusieron a dar brincos por parejas (p. 412).

Apianando la voz, su gori gori, poderoso ritmo musical, andamento vivo, marcha bailable... Qué poder no tendrá ese *Dies irae* imaginado por Galdós para que a su ritmo el hermano de Leré, el *fenómeno*, el *antropoide*, ese trozo de carne sin piernas, arrastrado por sus hermanos en un carrito de inválido, sienta impulsos frenéticos y los chicos del barrio se pongan a bailar desenfrenadamente. Esperpéntica danza que nada tiene que ver con la dulce monotonía, monocorde y monorrítmica, de *esa nana* que nos introduce en el sueño eterno.

b) Las artes plásticas. El tratamiento de la dimensión plástica de la ciudad no le va a la zaga en esta perversión de la carga mística que al arte se le supone. Degradación de la arquitectura y de la escultura desde cuatro perspectivas diferentes.

1. La intervención de la mano del hombre que con sus reformas han ido creando una inadecuación entre el decorado y sus personajes, inadecuación en la que los estucos, ese elemento falso de la arquitectura, tienen una gran importancia, e inadecuación que va a poner de manifiesto la incongruencia entre la nobleza del pasado positivo y el presente vulgar, inadmisible, de los falsos ricos. La dominante de esta perversión es *el triunfo de la imitación*, de lo falso.

> [...] y lo primero que hizo el buen señor fue mostrarle las reparaciones últimamente hechas en la casa bajo su dirección. La fachada plateresca era de las más típicas de Toledo; mas para evitar el descarado de la piedra, había dado una mano de pintura color perla a toda la fábrica y otra de blanco a los escudos *imitando mármol*. Sobre la magnífica puerta armaron un cierre mirador de pino *imitando nogal* que parecía obra del mismo demonio por lo fea y profana [...] Cuatro conchas unidas en cruz desaparecían bajo una capa de pintura *imitando bronce* (p. 251).

2. Las intromisiones del propio narrador que, apelando a *intertextos románticos, con matiz irónico, degradan sus descripciones*; como cuando alude a la voz del conde de Villena o de Zorrila, al transitar las callejas históricas,

> En la Judería melancólica, toda ruinas, miseria y soledad paseó mañana y tarde, esperando ver salir a la mística joven

de alguna de aquellas casas por cuyos rincones parece que anda rondando aún entre murciélagos, el alma empecatada del marqués de Villena... (p. 264).

Estas intromisiones pueden cristalizar en el empleo *de expresiones sorprendentes por su familiaridad,* que sirven para plasmar la grandiosidad mítica del decorado geográfico de Toledo, destruyendo el espectáculo que se ha ideo creando:

> De día [...] asomábase al pretil que por aquella parte sirve de miradero sobre el río y se olvidaba del tiempo, del mundo y de sí mismo [...] Por su cauce de piedra, el Tajo *se escurre* furioso, enrojecido por las arcillas que arrastra, con murmullo que impone pavura, y haciéndose todo espuma con los *encontronazos* que da en los ángulos de su camino, en los derruidos machones que fueron, en los mogotes de las aceñas que el mismo destruyó mordiéndolo siglo tras siglo y *en las chinitas de mil quintales que le ha tirado el monte para hacerle rabiar* (p. 264).

3. Sin embargo, la mayor parte de las modulaciones destructivas, tanto del paisaje como de la ciudad, vienen dadas por *la emergencia de la infraestructura esperpéntica que domina la percepción galdosiana.* Y, si en muchas ocasiones la realidad social se vuelve esperpento (Platón, Mauricia la Dura, don Pito, la madre de los Babeles y sus hijos), *aquí es el arte, establecido ya en una eternidad estética, el que deriva misteriosamente hacia el esperpento,* por influjo de la realidad que lo envuelve. Toda la galería de burgueses, pícaros, ladronzuelos y asesinos que rodean a Ángel por las calles de Toledo servirá de punto de referencia para esa transformación:

> Las verjas peregrinas le daban comúnmente idea de las puertas celestiales, que, cerradas para los pecadores, se abren para los escogidos. Aquel día se le antojaron frontispicios de jaulas magníficas para dementes atacados del delirio de arte y religión. La Virgen del altar de Prima, en el Coro, le recordaba, salvo el color negro, a su parienta Doña Mayor, y en las sillerías bajas, las grotescas figuras de tallado nogal remedaron el gesto y el cariz de Arístides y de Fausto Babel. La figura de don Diego López de Haro se había convertido en don José Suárez, y uno de los mascarones del órgano, con tur-

bante turquesco, era el propio don Simón Babel, inspector del Timbre (p. 461).

Lo fantástico de la obra de arte transfigura la realidad, cuya dimensión esperpéntica se proyecta a su vez sobre el arte que queda destruido como tal, en un juego de perversas reversibilidades. El recuerdo de las grandes caras de los Apóstoles de la catedral se proyectará sobre los distintos personajes que recorren las calles toledanas, devolviéndoles lo que un día les fue tomado por los artistas: su singularidad irreal. Por ejemplo, al describirnos a uno de los Babeles hijo:

> Al franquear la puerta, dejóse ver, a la escasa claridad que del interior venía, un hombre macilento a quien Guerra de pronto no conoció. Más que por la fisonomía, por el metal de voz, al dar las buenas noches, supo quién era [...]; el mismísimo primogénito de Babel, desfigurado por la inacción, el cansancio y la longitud de su barba, no tocada de la tijera en mucho tiempo. Parecía figura gótica de las más expresivas y espirituales, que acababa de descender del tímpano de una puerta del siglo XIII (p. 647).

Todo el párrafo desemboca en la utilización pervertida de la palabra *espiritual* –un producto de lo desfigurado, de la inacción, del cansancio, de la barba, etc.

4. Un último modo de desacralización del espacio artístico aparece cuando la obra de arte queda reducida a la dimensión material de su valoración económica, como posible objeto de compraventa; los santos y la Virgen pueden perder su dimensión sagrada y espiritual; sólo son ídolos u objetos 'caros': pura materia no transcendida; Galdós elige, de manera ejemplar, la imagen más sagrada para el pueblo toledano, su patrona, la Virgen del Sagrario:

> Concluida la misa, se fue a la antecapilla del Sagrario, que dentro de la inmensa basílica era el hueco en que con más gusto se acomodaba y se embutía. Sin sentir se le pasaba el tiempo contemplando, al través de la verja grandiosa, la efigie vestida con asiática magnificencia, cargada de joyas cuyo peso rendiría las fuerzas de veinte sansones. La capilla, toda de mármoles y bronces, es digno estuche de la imagen que mide por celemines las piedras preciosas de sus arreos suntuarios (p. 463).

Como vemos, la degradación se opera en diferentes niveles:

— Se la reduce a exótica y, en este exotismo, a ídolo –*efigie asiática.*
— Se la reduce a objeto, pesado y compacto, acomodado, *embutido*, puesto en un estuche, cuya esencia es su peso –rendiría *la fuerza de veinte sansones.*
— Se ridiculiza, incluso, esta condición –objeto de peso, como el grano, trigo, cebada... pesados *en celemines.*

Toda ceremonia, todo objeto de culto es susceptible de sufrir los efectos devastadores de la metáfora doméstica galdosiana. Esta metaforización rebaja la categoría mística y espiritual a la dimensión cotidiana más ínfima o más vulgar; en cualquier caso, más material. Ángel ha sufrido *un éxtasis místico* durante una ceremonia, escuchando palabra y música religiosa, y se ha elevado un par de palmos por encima de su condición de hombre de este siglo. Pero,

> a la conclusión tuvo la mala suerte de tropezar con don León Pintado, con Felisita, con doña Mayor y María Fernanda, que le entretuvieron, le marearon y no le dejaron paladear libremente toda *aquella miel mística que había libado* en la patética ceremonia (p. 595).

B) Toledo metonimia de la grandeza y miseria de la Historia de España

• *Toledo como espacio de la vetustez*

Que Toledo sea viejo además de antiguo, nadie dudará de ello. Ahora bien, esta decrepitud, sólo emerge en el texto galdosiano con todo su esplendor cuando, a medida que avanza la escasa intriga y la evolución espiritual del personaje, va desapareciendo la coherencia narrativa que unía el sueño de Ángel Guerra –el sueño de la grandeza reformista– al sueño de un simulacro de nación que se ha ido creando y destruyendo en el recuerdo de los grandes conquistadores, militares y religiosos. Galdós tiene plena conciencia de ello, cuando pone de manifiesto que la creación de una orden religiosa sólo es válida y efectiva para Ángel si esta orden nace en la herencia de las grandes órdenes españolas (Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola), y no como imitación de lo que se ha hecho en el extranjero. El referente

que no hay que imitar es Francia, nos dice el texto, –la nación que más congregaciones religiosas crea a lo largo del siglo XIX.

Cuando este sueño y la organización narrativa que genera se vienen abajo, lo único que queda es el pasado: un conjunto de obras grandiosas pero viejas. La descripción galdosiana va al encuentro de *Campos de Castilla*: una magnífica floración descriptiva, más adjetival que metafórica, en la que se condensan las isotopías de *lo viejo, lo oscuro, lo derruido,* como significantes de la decadencia. De nuevo Galdós apunta en la misma dirección que la Generación del 98.

Vetustez de las casas particulares y de los monumentos públicos:

> Los postes que daban forma claustral a los lados del patio eran de pino antiquísimo sin pintar, de un caliente tono de yesca y secos, y un poco desplomados, sosteniendo con la carcomida zapata las vigas (p. 244).
>
> Apenas hubo empujado la roñosa puerta del zaguán para entrar en el patio, de desigual y mal barrido suelo, sin arbustos ni adorno alguno, con pilastras de piedra, las paredes con la mitad del yeso caído (p. 384).
>
> Por la tarde no pudo resistir la tentación de volver allá. Pero la iglesia estaba cerrada y su puerta vieja, roñosa y musgosa, era como la de un panteón donde hace mucho tiempo que no se entierra a nadie (p. 258).

En su vetustez, la ciudad y sus monumentos han ido dando la espalda a la Historia como conciencia del presente y del futuro, hasta convertirse en testimonio inconsciente del pasado. Contrariamente a lo que ocurre con las demás ruinas, aquí los monumentos no dan testimonio de nada. Al no acompañarles una actualización ideológica, social o existencial que les dé sentido, estas ruinas son insignificantes. Y, en su insignificancia, es la Historia la que pierde, la que se pierde:

> ¡Triste y huraño lugar! Por arriba casuchas informes que, habitadas, se desmoronan, desoladas ruinas, vestigios de nobles monumentos cuyos olvidados nombres tartamudea la historia por no saber pronunciarlos claramente (p. 387).

(La frase nos remite a la dimensión metalingüística; y estos *tartamudeos* tendremos que interpretarlos al lado de los ya viejos *garabatos* y de aquella *endiablada escritura* que la geografía física de Toledo dibujaba.) Estos restos, al no encontrar eco en las sombras que los habitan, sólo sirven a arqueólogos y pintores.

> La casa en que vivían en la calle de los Doctrinos era un tabuco arqueológico [...] tan a menudo visitada por extranjeros y pintores (p. 518).

Los segundos los elevarán a la categoría de *pintorescos,* y los primeros, en una puesta en abismo muy astuta del acto de escritura, tendrán que interpretarlos, organizándolos, rellenando los huecos que el tiempo ha horadado, devolviéndoles o inventadoles un significado. Así queda justificada la labor última del hermeneuta: a los textos que, por múltiples razones, pueden haberlo perdido, la simple lectura no les basta; necesitan la crítica interpretativa.

- *El hiato entre el espacio histórico (el pasado abolido) y sus habitantes (el presente que no consigue nacer)*

La galería de personajes toledanos que Galdós nos presenta obedece a la estética naturalista más ortodoxa; pero no por ello deja de pertenecer a *la galería imaginaria de la picaresca española.*

Encontramos en primer lugar burgueses fatuos y "modernos", que sueñan con la configuración de un Toledo nuevo, contemporáneo, pero que caen, como el M. Hommais de *Madame Bovary,* en lo grotesco, al asumir sin criterio todas las veleidades de una modernidad no muy bien comprendida. Uno de ellos habla de su ciudad y lo hace, de nuevo, contemplando su pluralidad multiforme y difícilmente interpretable; veamos el medio que sugiere para darle una unidad que no tiene:

> Dicen que no hay medio de regular *este ciempiés,* y yo respondo que una voluntad de hierro todo lo facilita. Respetando los grandes monumentos: Catedral, Alcázar, San Juan y poco más, debemos *meter la piqueta* por todas partes, y luego, *alinear,* alinear bien. Vengan bonitas fachadas, vías amplias, con árboles, quioscos y candelabros de gas [...] Declarar la guerra al gusto barroco, demoler murallas y puertas, pues con el producto de la piedra de sillería que en ellas hay, levantaríamos de nueva planta *un palacio de hierro para exposición de caldos y otros productos agrícolas* (p. 255).

La frase recoge todos los tópicos del siglo XIX progresista: *el hierro,* como significante mítico de la modernidad industrial, *la línea recta, la planificación* y la amplitud espacial, como paradigmas de la

modernidad urbanística, *las exposiciones industriales y comerciales*, como escaparate mágico de la ciudad moderna, y, al fondo, *lo barroco, como negación de la modernidad racionalista.*

Al lado de estos *herederos ridículos de la tecnocracia del siglo XVIII*, la corte de *los chismosos provincianos*, encabezados por Felisita y los cesantes; luego, el mundo de *los zarrapastrosos*, ya se llamen Babeles, Virones, en torno a las figuras de Dulce y de Leré. Pero no es su naturaleza de míseros la que aquí nos interesa, sino su condición de habitantes zarrapastrosos de palacios: en ellos germina y crece la metáfora de Toledo como metonimia de la Historia de España.

Va Ángel por los aledaños de una de estas casas, buscando a Leré, y sale a su encuentro la tía de ésta, tomándole por "extranjero rebuscón o arqueólogo":

> – "Pero ¿qué? ¿No mira esto que dicen que es de lo güeno que hijieron los moros?" En efecto Ángel vio un techo magnífico, de ensamblaje, sostenido por un arábigo friso, cuya graciosa alharaca se apreciaba muy bien bajo la mano de cal que la cubría.
> – "Muy bonito: ¡qué lástima de arquitectura! ¿y qué es esto?"
> – "Mi casa. ¿qué tal?" (p. 260).

Una caterva de arqueólogos y curas locos o de ecónomos míseros, pedigüeños, en pos de una fortuna por administrar, rodean la catedral; de esta mugre sólo se salva el Padre Casado, con su *naturalismo* virgiliano. Su máxima expresión es don Eleuterio García Virones, "clerizonte llorón estrafalario y rústico". Mientras, Ángel se ve rodeado poco a poco por las familias de Dulce y de Leré, un conjunto de clérigos, ladrones, borrachos, pendencieros y, finalmente, asesinos. Dulce acabará formando parte de esta galería, a medida que se va hundiendo, sin salvación posible, en la abyección de la borrachera. Incluso, la dignidad de Leré encuentra su contrapunto degradante en su pobre hermano, ese monstruo de chiste carpetovetónico (mientras que su otro hermano, el normal, estudia en el extranjero). Ni siquiera se salvan las monjas, místicas y pedigüeñas, chismosillas y gangosas. Sólo hay salvación para Leré *y*, por una casualidad que tiene sus raíces Dios sabe dónde, para la abadesa de Santo Domingo el Real Viejo.

Existe, pues, una disociación absoluta entre la sustancia artística, material, que intenta significar la grandeza del pasado y la vulgaridad social, invasora del presente. Los toledanos sobran en Toledo. Es una ciudad que no les corresponde:

> En Toledo mismo, lo personal no participaba de los encantos de lo material e insensible. Las piedras, la substancia artística en que se encarnaba el ánima penitente de los tiempos pasados, tenía todo el atractivo que faltaba a las personas, expresión de la vulgaridad del presente, y que parecían no alentar más vida que la puramente mecánica (p. 317).

Dejando de lado, pues, a sus habitantes, Toledo es un libro de piedra que podría servirnos para leer el pasado, y sus verdaderos habitantes son los habitantes del pasado; los históricos, y también, y no menos, los de leyenda. No puede, pues, extrañarnos que cuando Ángel Guerra, para conocer mejor su ciudad, se pone a leer libros de historia, se dé cuenta de que

> los reyes y príncipes que la lectura, por arte mágico, ante sus ojos resucitaba, parecían encajar dentro de los muros y entre las callejuelas de aquella ciudad, como si no debieran, ni pudieran existir allí otra clase de habitantes. ¡Qué disonancia entre Toledo y Don José Suárez, verbigracia, o Don León Pintado y el mismo Palomeque!

Sin sus habitantes, Toledo es sólo un libro y, como tal, hay que leerlo.

- *Toledo como metonimia de la decadencia española*

  a) Decadencia del clero, convertido en una marabunta de pordioseros ensotanados y grasientos:

  > Don Eleuterio García Virones [...] las manos pringosas y el manteo en tornasoles, declaraba el santo horror del agua, la abstinencia del jabón y el absoluto desprecio del bien parecer (p. 561).

  b) Decadencia de la nobleza y de la Iglesia y, en ambas, decadencia de España (de Castilla como metonimia abusiva de España), tanto más sorprendente y brutal cuanto mayor fue la grandeza de la *Iglesia Primada* y de la *Ciudad Imperial*. Una simple frase sintetiza, con una metáfora, toda una clase de historia:

  > Los que hemos conocido esta Iglesia Primada en todo su esplendor, que parecía eterno e indestructible, y la vemos hoy

reducida a *la pobreza humillante de un noble lleno de pergaminos y sin una peseta* (p. 281).

Ningún personaje encarna esta grandeza y esta miseria actual, mejor que el padre Mancebo, tío de Leré, miembro culto de una familia en desahucio y posible administrador de la nueva fundación religiosa de Ángel Guerra: una de "las mayores rarezas toledanas":

> Era bien criado y atento con todo el mundo, algo cascarrabias en la Catedral cuando sus inferiores le apuraban la paciencia; fumador de cigarros apestosos que hacía él mismo picando colillas, narrador entretenido de historias capitulares y cronista de todas las funciones que afectaban al personal de la Santa Iglesia Primada; infatigable y celoso en sus obligaciones, descuidado en el vestir, pues su sotana, con visos de ala de mosca algo babeada por la parte del pecho y engrasada en el cuello, revelaba una economía próxima a la sordidez (p. 270).

Éste es el portavoz galdosiano de la "grandeza y decadencia del Toledo eclesiástico" (p. 272). Ahora bien, el derrumbamiento de la riqueza de la Iglesia arrastra en su caída a toda la ciudad que ha vivido de ella, ya que todo el organigrama comercial –arte, artesanos y proveedores– estaba a su servicio. Es lógico que uno de los protagonistas añore los tiempos de esplendor, cuando *el Imperio era de Dios* y Dios residía oficialmente en Toledo:

> Con esto y con las rentas de la obra y fábrica, que del pueblo salían y al pueblo tornaban, Toledo era el comedero universal. Comía el pintor y el estofador, comían albañiles y arquitectos, el tallista y el cerrajero, comían en fin todos los que llevábamos sotana (p. 272).

5.3.5. Toledo, metáfora de la historia y de la escritura

A) Toledo, reliquia para arqueólogos

Toledo es una reliquia que pasa, en manos de Galdós, de la magnificencia arcana de lo sagrado (Bécquer, Maurice Barrès), a la evidencia mísera del objeto desacralizado. Y el toledano pasa de ser heredero de una historia espiritual que no comprende a ser *agente comercial del trapicheo de las antigüedades.* Todo extranjero será visto por los

toledanos como un posible arqueólogo u observador un tanto extraño de antigüedades, o como un simple y potencial chamarilero o comprador: *lo simplemente judío ha podido a lo levítico*. Toledo se balancea así entre *su categoría de objeto* para la mirada curiosa del turista y para la compra y *su categoría de texto* para la lectura crítica de arqueólogos y hermeneutas: Toledo es un *Rastro* y un *Libro*. Veamos unos ejemplos.

> Guerra salía también, no sin dar propina al sacristán, el cual le tomaba por extranjero que iba a la *husma* de algún brocado antiguo para el comercio del *bric-à-brac* (p. 255).
>
> 'Caballero, ¿quiere usted dos bandejitas de plata repujada y un porta-paz cincelado, del siglo XVII, legítimo, obra preciosa? [...] Se dan baratos.' Quien le hablaba era un hombre no muy viejo, pero sin dientes, mal vestido, con andrajosa capa (p. 258).
>
> Una mujer andrajosa, encinta y con un chico en brazos, le salió al encuentro, tomándolo por extranjero, rebuscón o arqueólogo, y le dijo con satisfacción toledana: 'Sí señó; aquí, aquí jué donde se coció el metal de la campana grande, pase si quiere (p. 260).

Esa condición de ciudad arqueológica hiere la sensibilidad de Guerra, incluso en sus momentos de mayor misticismo, y se rebela contra ella, focalizando a veces su ira, a veces su ironía, en lo que podríamos llamar el *papanatismo artístico* y *arqueológico* que ya empieza a ser manía en Europa:

> Le enfadaban los admiradores furibundos, los sabios prolijos que quieren hacer notar mil insignificantes pormenores, los que se embelesan delante de una piedra o el ladrillo roñoso que maldita la gracia que tiene (p. 252).

No es de extrañar que preste oídos atentos a la persona más sensata de la novela, al representante de ese naturalismo castizo, nada ideológico, que Galdós retrata siempre en sus obras. El cura Casado encarna el rechazo rotundo de Toledo: frente al artificio artístico, como muerte, él es la afirmación de la magia de lo natural:

> Dentro de algunos días no habrá quien me vea el pelo en esta ciudad que, dicen, es un tesoro de arqueología cristiana. Yo se la regalo a los anticuarios, a los artistas españoles y extranjeros que vienen en bandadas por aquí, y me voy a mis geórgicas prácticas

> y reales, harto más bonitas que las que compuso el Mantuano. No quiero nada con Toledo. Harto estoy de ver curas feos y cadetes bonitos, paredones mudéjares y cresterías góticas. Conque, si quiere venirse conmigo... (p. 549).

¿Para qué sirve entonces Toledo? ¿Qué puede hacer con él el autor y quien lo lee?

B) Toledo, metáfora de la Historia y metáfora de la escritura

Lo propio de la Historia es ser incompleta, fragmentaria, acumulativa: saturado caos de elementos y de significados en algunos momentos y desbocado y laberíntico agujero de carencias en otros: inconsecuencia; en ambos casos, una escritura caótica que es preciso ordenar, completar y leer. Si este presupuesto fundamenta toda la teoría literaria de Víctor Hugo en la *Préface* de *Cromwell* y, de una manera mucho más pertinente e inteligente, la de Vigny en sus *Reflexiones sobre la verdad en el arte,* Galdós nos dice algo similar pero, como siempre, con su metadiscurso narrativo y con sus metáforas de narrador y cuentista popular:

> Toda la ciencia humana, así la que se aprende en los libros salidos de la imprenta como la que anda, habla y come en los textos vivos que llamamos personas (están) escritos a veces en lenguas muy difíciles de entender (p. 497).

La dimensión metalingüística de este texto es contundente y total; no soslaya ninguno de los elementos que constituyen la base de la escritura y de la semiótica: *libros, texto, habla, escritos, lenguas, entender.* Esta precisión y esta contundencia se irán haciendo aún más evidentes a medida que avancemos en nuestro análisis final de la creación del espacio toledano.

Mencionamos hace algún tiempo a Felisita, esa cotilla magnífica, *puesta en abismo* deslumbrante del narrador; pues bien, ella que es capaz de leer muy bien el libro de la ciudad, tiene grandes problemas para otro tipo de lecturas: las de los libros naturales, por ejemplo:

> Las hermosuras de la naturaleza eran para ella como caracteres de un idioma desconocido. Su verdadero campo era la Catedral [...] y su hermano le consultaba más de una vez, por no tener bien ordenados los catálogos de la memoria (p. 505).

Si la realidad es una escritura imperfecta por naturaleza, si esta naturaleza determina la dificultad de su lectura, vemos que ambas características proceden de un mismo hecho: la manifestación "textual" de la realidad es *fragmentaria*. Y aquí Toledo se nos ofrece como el texto de los textos, *el palimpsesto perfecto, en el que se han ido superponiendo las diferentes escrituras de la Historia, fragmentadas, yuxtapuestas, superpuestas, inflacionadas, disfuncionales, creadoras de ese laberinto, ese rompecabezas, que es el libro*; escrituras fragmentarias a las que habrá que dar una configuración y función nuevas.

Da la impresión de que Galdós se adelanta a una semiótica radical (aunque esta afirmación nos haga reír, tratándose de él); pero uno se pregunta si el mundo, en este caso si Toledo, no está ahí, única y exclusivamente, como objeto de lectura y de hermenéutica.

Leamos un fragmento que haría las delicias del Guillermo de Baskerville de U. Eco, en *El nombre de la rosa*. Ángel Guerra, este lector privilegiado de Toledo, se revuelve por la ciudad, que no es, y el texto lo deja claro, sino un criptograma:

> Pero paseando y revolviéndose de Norte a Sur y de Levante a Poniente, empezó a orientarse [...] y de este modo pudo dominar *el sentido* de las calles y *entenderlas como signos de endiablada escritura que se va comprendiendo después de pasar por ella los ojos una y otra vez*. Sale ahora *este vocablo;* después aquél, se despeja parte de *una cláusula;* luego se traslucе *una frase íntegra,* hasta que, *interpretados* con cálculo y paciencia los espacios intermedios, llégase a *leer de corrido* todo el conjunto de *garabatos* (p. 253).

Damos todos los pasos del acto de la lectura:

1. La *descripción* de lo que está *in praesentia*: leer, ligando unos signos a otros, *el nivel evidente o literal del texto.*
2. La *estructuración* de lo que se ha leído hasta configurar un todo íntegro, cubriendo con cálculo e inteligencia aquellos huecos que la frase imperfecta ha dejado *in ausentia*: leer, desvelando *el nivel anagógico del texto.*
3. La *interpretación,* con cálculo y paciencia, de todo cuanto hemos estructurado. El cálculo nos remite al método y a la inteligencia. La paciencia nos remite a la lentitud del trabajo interpretativo, al paso a paso cauteloso de la interpretación tras la descripción: leer, construyendo *el nivel conceptual del texto.*

Toledo no ha sido creado, destruido y reconstruido, a lo largo de los siglos, para convertirse en libro, como pudiera haber dicho Mallarmé. *Toledo es el Libro.* Ahora bien, contra todo semiotismo radical, *es la materia misma de Toledo, aunque fragmentaria, la que propicia la nueva arquitectura imaginaria y convoca y nos sugiere el resultado de nuestra interpretación*: esa Historia imposible –ese Rastro de la Historia– que antes hemos puesto de manifiesto.

Dos magníficas puestas en abismo vienen a precisar por un lado la labor del *arqueólogo*, que tiene que construir estructuras completas partiendo de fragmentos, y por otro la del *historiador*, que tiene que elaborar la Historia y darle un sentido, partiendo de hechos aislados, a veces inconexos. Aunando el trabajo de los dos primeros, la del *novelista*, que, partiendo de ciertas palabras oídas, de ciertos susurros dichos en el diván de un café, de ciertos recuerdos que emergen de una memoria caprichosa acurrucada tras la puerta de una alcoba infantil, tiene que construir una historia. Estas puestas en abismo son, y en ello Galdós es nuevamente fiel a la morfología plural y ambigua de la realidad toledana, el arqueólgo *amateur*, amigo de Ángel, y Felisita, la hermana cotilla del cura.

Nadie como el arqueólogo simboliza ese necesario salto de la inteligencia creadora, del fragmento presignificante (materiales de la obra) al todo funcional (como resultado de un proyecto). Volvamos sobre nuestros pasos y recreemos algunas de las primeras andanzas de Ángel por Toledo, de la mano de su amigo:

> Una de las habitaciones del piso alto, próxima a la estancia que Ángel ocupaba, habíala convertido Palomeque en depósito o almacén de los innúmeros fragmentos que iba descubriendo en la casa, o que recogía de aquí y de allá, y era como un naciente museo atestado de aleros medio podridos, pedazos de rosetones con vislumbre de letras, azulejos, tinajas rotas, herrajes comidos de orín y trozos de alharacas o almocávares en deslucido y frágil yeso. Allí pasaba las horas muertas el canónigo *juntando astillas y cascotes para reconstruir piezas magníficas de decoración arabesca*, y hemos de reconocer que su trabajo resultaba a las veces de alguna utilidad para descubrir los agujeritos ratoniles de la Historia (p. 307).

El trabajo de Felisita es más humilde, pero no menos eficaz desde el punto de vista narrativo. Siempre con la oreja puesta en la rendija de la puerta, con la oreja desplegada a la salida de misa, como esos viejos porteros clásicos que todo lo sabían de su vecindad, es ella la que conoce la historia actual de Toledo:

> Gran confianza tenía Casado en su hermana [...]. Así, pues, en cuanto se retiró el otro (Angel), no fue preciso que Felisa le instara para saber de su boca lo que en buena ley podía ser contado. Escuchólo con avidez la viuda y, *coordinándolo con los retazos tomados al oído por ella, de todo formó una composición* (p. 508).

Una *composición*: la meta última de toda actividad artística, aunque sólo los músicos hayan conservado el concepto, la palabra y su puesta en práctica y sean llamados, por ello, *compositores*. Y es lógico que Felisa sea capaz de componer: la naturaleza misma de su inteligencia la predispone para una actividad que exige un oído muy atento para no dejar escapar ningún dato importante, y una capacidad de interpretación inimaginable para saber convertir un simple rictus del párpado en seis o siete páginas de monólogo interior por el que discurre toda una vida: "No tenía precio (esta mujer) para egiptóloga. Y si la emprende con los jeroglíficos de Menfis [...] cazaba al vuelo toda sílaba perdida" (p. 503). Una *composición* que, al organizar una historia con retazos y sílabas, es capaz de decirnos la Historia.

Galdós, con el palimpsesto toledano, ha hecho su composición, que nada tiene que ver con el Toledo al uso; y el referente de esta composición es, como siempre en Galdós, España. España y, no lo olvidemos, los mecanismos que rigen la organización de su propia novela: convertir los restos insignificantes de la realidad histórica en una verdad: una lectura de lo hispánico; una lectura ya del 98.

NOTAS AL CAPÍTULO 5

[1] No siempre es así; el ejemplo que mejor denuncia la regla es el paradigma de la novela realista, *Madame Bovary*.

[2] Cf. "*Fortunata y Jacinta*", en *Cómo se analiza una novela* (Alhambra, 1984).

[3] No muy alejado en su morfología y en su funcionalidad narrativa... Totalmente alejado en su funcionalidad ideológica final: Galdós no se cree los personajes que crea desde la perspectiva determinista y, al final de sus textos, los destruye, ya sea mediante el esperpento, su socarronería popular o mediante el propio desmentido que los personajes dan a su evolución (como es el caso de Maximiliano Rubín, al final de *Fortunata y Jacinta*).

[4] Las citas remiten a las páginas del texto, en la edición de Hernando (Madrid, 1970).

[5] Escena análoga encontramos en *Fortunata y Jacinta*, cuando Ido del Sagrario –otro personaje sujeto a delirios– ve, desde los altos de Mundo Nuevo, cómo se lanza el mar contra los acantilados de Madrid, desde los Carabancheles. Presencias redundantes como ésta son indicadores de una obsesión temática por parte del autor –canario.

[6] Aunque doña Catalina de Lancaster lleva a cabo salidas imaginarias similares hacia el pasado 'medieval' de su familia, con sus castillos y posesiones.

[7] Las cursivas en citas son siempre nuestras.

[8] Ya lo pusimos de manifiesto en nuestra lectura de *Fortunata y Jacinta*.

[9] Recordemos que en nuestra topografía interpretativa teníamos hasta aquí

— un *primer nivel material*, ligado al callejero,
— un *segundo nivel material*, ligado a la superposición de las arquitecturas que se han sucedido y a su resultado último; nos encontramos ahora
— un *primer nivel de la geografía imaginaria*, ligado a las lecturas que de Toledo se han hecho hasta el momento y que quedan reflejadas en el texto que analizamos; y seguirán
— *los niveles simbólicos* que nuestra lectura ponga de manifiesto.

[10] Amante de la vida bucólica y agrícola.

PARTE III

EL MODELO DE LECTURA TEMÁTICO-ESTRUCTURAL

6.

LOS EJES PARADIGMÁTICO Y SINTAGMÁTICO DEL TEXTO

Vamos a presentar ahora el modelo de análisis que nos parece más cercano a nuestro modo de vivir la literatura; este modelo tiende a unificar los presupuestos tratados hasta al momento. Nos referimos al *modelo temático-estructural.*

Una lectura temático-estructural nace del convencimiento de que el *eje paradigmático,* en el que se acumulan de manera redundante las diferentes capas de la formulación de un tema[1] (desde su ensoñación, gracias a los arquetipos del imaginario, hasta su formulación racional, pasando por los personajes que lo encarnan, los espacios que lo metonimizan y las metáforas que actualizan su dimensión simbólica) y *el eje sintagmático* (que constituye el desarrollo actancial y temporal de una estructura narrativa[2], tal como la hemos definido a lo largo de este libro), deben tener una profunda relación entre sí. Esta relación no nace, a nuestro entender, de una pura coincidencia (azar, ambigüedad) de distintos elementos dispares en el espacio del texto, sino de una relación de causa a efecto, racional o inconsciente, entre las fuerzas que articulan ambos ejes. Sin entrar en la dirección de esta causalidad –cuál es la causa, cuál el efecto (lo que nos obligaría a afirmar que un eje precede a otro, empresa imposible desde la realidad unitaria de un texto[3])–, esta relación de causalidad es para nosotros la razón misma de la estructuración dinámica de toda obra literaria: la matriz profunda que organiza todo su

devenir y todo su alcance referencial –de cara al yo que lo compone, de cara al mundo que inventa y de cara al cosmos, historia, cultura, a los que pretende sustituir.

La crítica estructuralista (formalista, siempre que no ha sido semántica[4]) nos había acostumbrado a pensar que era imposible estudiar los dos ejes de un texto en un mismo movimiento crítico: o hacíamos un análisis temático, del paradigma, o hacíamos un análisis formalista, de la estructura sintagmática.

Así, la focalización de temas, símbolos y mitos ha ido construyendo una crítica a la que pertenecen las diferentes instancias del tematismo (siendo cada una de ellas una manifestación de lo que nosotros vamos a llamar *niveles del eje paradigmático,* como luego veremos): tematismo mítico, tematismo ontológico y existencial, tematismo psicoanalítico, tematismo ideológico y social, etc.

Por su lado, la focalización del eje sintagmático ha ido construyendo toda la narratología moderna, ya sea en función de los modelos semántico-actanciales sacados de Greimas –tan cercanos de la mitocrítica estructuralista de Levi-Strauss–, ya sea en función de los modelos sintácticos de Genette –que tan extraordinarios frutos han dado a la hora de perfilar la naturaleza específica, sintagmática, de los sistemas narrativos (estudio del tiempo y organización de la prgresión narrativa).

La consideración del eje paradigmático por Greimas, fijada en su teoría de *los niveles isotópicos,* que tan acertadamente definen y describen al texto como un espesor de referencias y de significados, no se resuelve, metodológicamente, sin embargo, en el estudio de un devenir sintagmático, sino que se agota en ella misma, a pesar de ciertos indicios transitivos que nos han sido de gran utilidad en nuestras reflexiones, de cara a la nueva formulación del problema, sobre todo cuando en *Teoría y práctica de la función poética* hemos intentado demostrar la naturaleza sintagmática, progresiva, de la aparente redundancia del poema

Jakobson ya había previsto que toda interpretación debía arrancar de *la puesta en marcha, al mismo tiempo, de los mecanismos paradigmáticos y sintagmáticos en un texto,* en una especie de vaivén que nos lleva de los diferentes niveles del espesor textual a la horizontalidad de su devenir sintagmático. O, por decirlo de una manera más imaginativa, del espesor caótico de una determinada ensoñación del mundo a su organización *discursiva,* gracias a que adopta la forma de un género determinado. La intuición del gran teórico no ha quedado plasmada, sin embargo, en ninguna propuesta metodológica capaz de integrar las dos focalizaciones principales del acto

de lectura: la que se contenta con interpretar un texto como campo en barbecho de temas y de imágenes y la que se limita a describir la trama formal de una estructura, en la que dichos temas e imágenes tenían difícil cabida.

Nuestra formación crítica ha sido originalmente temática y existencial –y así, nuestra visión del hecho literario está afincada en la teoría y en la experiencia de la escritura y de la crítica como *práctica ontológica significante*–; esta formación adoptó luego por necesidad docente y por convencimiento teórico, el método estructuralista que nos ofrecían los años setenta. Y así, nuestra docencia se ha basado en el convencimiento de que no hay interpretación literaria, posible y fiable como tal, sin la descripción previa minuciosa de los diferentes niveles y momentos estructurales del texto. Sin ella, el análisis del texto literario vuelve a ser antropología, psicología, filosofía, sociología o historia, según el campo hacia el que se oriente la mirada del lector –como está ocurriendo estos últimos años.

En función de ello, nuestro primer objetivo, a la hora de enfrentarnos al hecho crítico desde una postura personal (más allá del estructuralismo, sin caer en *la crítica blanda* que hoy nos invade, excrecencia perezosa del *pensamiento débil*), fue el de fundir en un mismo acto crítico, en un caminar del paradigma al sintagma, la lectura de los dos ejes que mejor sintetizan la naturaleza de un texto literario: estudiar el paso de sus elementos temáticos constitutivos (visión del mundo ensoñada y razonada, con sus herencias pretextuales, culturales o míticas) a una estructura dinámica –narrativa, poética o argumentativa–; es decir, *la encarnación o la conformación de una realidad simbólica determinada en una estructura lingüística y formal a la que llamamos 'género'*.

Tiene que existir, nos decíamos, un punto de confluencia (un nudo, un *plexus* o complejo dinámico) en el que el eje paradigmático de una ensoñación del mundo y sus temas se actualicen y resuelvan en progresión textual –narración, argumentación o poema.

Los estudios sintagmáticos ofrecían a nuestra investigación una aportación básica, sobre todo si nos fijábamos en la naturaleza del concepto de *estructura actancial*, desarrollado por Greimas, en su *Semántica estructural*, a partir de su estudio de las fuerzas actanciales en los mitos; sobre todo, cuando intenta definir la carga, psicoanalítica y simbólica a la vez, que configura los deseos o carencias que mueven a los héroes; lo que él llama *l'investissement thématique* del héroe. Este concepto nos fue de gran utilidad y lo adaptamos, traduciendo la expresión (con el fin de evitar la palabra *inversión*, tan peligrosa semánticamente en español) por *catálisis temática del*

héroe. Esta adopción fue para nosotros de capital importancia: por un lado encontramos en ella el elemento que nos iba a permitir dar el salto de un tematismo primario hacia un tematismo estructural; de paso, integrábamos la expresión en nuestro organigrama de la poeticidad, en la que los conceptos de *catálisis psicosensorial* y *catálisis semántica* tenían tanta importancia a la hora de estudiar la producción y la organización metafórica en un texto: nuestras reflexiones sobre la producción de la poeticidad y de la producción narrativa confluían, en un mismo campo conceptual.

La catálisis temática, asentada siempre en las fuerzas primarias del existir individual o colectivo (sexo, amor, pulsión de muerte, pulsión de irrealidad, voluntad de poder, voluntad de transcendencia, etc.) que conforma la morfología del héroe –o de los héroes– es la matriz y el vector que provoca, y veces resuelve, el conflicto de una estructura actancial de base, y nos lleva, por los vericuetos de la acción, hacia una estructura actancial final; cargada de valor semántico, histórico, conceptual y existencial, *salva* una historia que, sin ella, quedaría reducida al desarrollo anecdótico de escenas de la vida íntima o de las costumbres de una colectividad: salva la novela de lo puramente biográfico y de lo simplemente costumbrista.

Por su lado, los estudios del espesor paradigmático nos ofrecían el espectáculo de una cosmogonía imaginaria: la explosión y organización (según la propuesta de J. P. Richard en *L'univers imaginaire de Mallarmé*) de una arqueología mítica que propiciaba la emergencia de un conjunto de ensoñaciones, más o menos organizadas en torno a un nucleo común, llamado *tema*. Pero, para nosotros el tema no se agotaba en un *en sí* textual, de naturaleza esencialmente metafórica. Sin perder esa esencia, la organización del eje paradigmático, desde los elementos arquetípicos a los elementos nocionales, nos hizo ver que, en el centro de este eje, lo que J. P. Richard llamaba tema no es sino *la bisagra textual dinámica que, por un lado, religa el texto a una arqueología mítica de arquetipos y mitos, y, por otro, a los conceptos claves de la doxa de un momento histórico preciso* –historia colectiva e individual.

Esta proyección hacia arriba del tema, en función de las instancias del superyo constituidas en doxa cultural e ideológica, y esa proyección hacia abajo, en función de las instancias del preconsciente, ligadas por el inconsciente colectivo a la arqueología mítica, nos permitían, a su vez, dar luz al callejón sin salida de una palabra, *tema*, y de su derivado, *tematismo*, que eran empleados por diferentes escuelas de manera muy distinta y confusa; ya sea refiriéndose a los grandes temas existenciales o ideológicos que preocupan al hombre –vida,

amor, muerte, guerra, patria, Dios...– ya sea fundiendo confusa y abusivamente el concepto de tema con el concepto de mito –los temas de las Hespérides, del Paraíso Terrenal, de Dios, de don Juan...– o, en menor medida, empleándolo en la acepción precisa dada por Richard –los temas de la espuma, de la oquedad, de la llama, etc.

A la palabra *tema* –ambigua y polivalente– podíamos substituirle ahora el concepto de *campo temático,* que englobaba, en torno al *núcleo semántico del tema* (estructura semántica y simbólica que se manifiesta en una elección léxica, una adjetivación, una estructuración analógica –metáforas, metonimias, sinécdoques...–), *su proyección conceptual o noémica* (su puesta en relación, mediante la abstracción interpretativa con el espacio filosófico de las ideas) y *su asentamiento imaginario* (su fundamentación arquetípica o mítica). El núcleo semántico nos ofrece la materialidad textual del tema; la proyección conceptual, su substancia, es decir, su significado último, actualizado en un contexto histórico y existencial; su asentamiento mítico, la forma de esta substancia[5], es decir su arqueología simbólica. Campo que podemos representar con la figura 6.1.

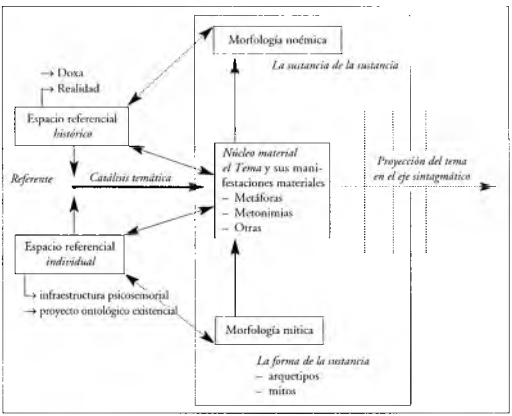


Figura 6.1. Campo temático-estructural 1 (morfología del tema).

Siendo el tema, a su vez, según Richard, un "principio concreto de organización, esquema u objeto fijo, en torno al cual un mundo tiende a organizarse y desplegarse" y siendo, a nuestro entender, *un incidente biográfico o un proyecto existencial conflictivo, la razón de que ese principio concreto se ponga en marcha y actúe como catalizador de la ensoñación, de la producción semántica y de la invención ficcional*, nos encontramos con la realidad siguiente: el eje paradigmático se organiza en función de una catálisis temática cuyo acto referencial no siempre se agota en la morfología del héroe particular de una acción narrativa, sino que muy a menudo nos remite al yo-autor, cuya ensoñación se encarna, total o fragmentariamente, asumiéndolos o rechazándolos, en uno o varios elementos de un texto, a través de la escritura.

Catálisis temática en ambas partes, una con referente en un proyecto ontológico, epistemológico y escritural, y otra con referente en una anécdota precisa, a veces ajena, pero sólo en apariencia, a la dinámica del yo-autor de la escritura –a pesar de que cierta crítica haya pretendido alejar las aventuras de los héroes de la conciencia de quien los inventó[6], porque así devaluaba el alcance de un compromiso existencial, estético e ideológico, en beneficio de la libertad del lector (y del crítico) o de cierta conciencia estética propia de la frivolidad burguesa.

En un intento de *salida*, tanto del inmanentismo narratológico como de la transcendencia paradigmática, la tentación de fundir los dos ejes en el concepto de *catálisis temática* era necesaria y prometedora. Surgiría así para nuestro quehacer crítico, a partir del concepto de *campo temático*, un nuevo espacio en el que la descripción (siempre inmanente al objeto descrito) y la interpretación (que debe transcenderlo) encontraban un espacio común: una hipótesis de trabajo que nos atrevimos a llamar *tematismo-estructural*.

Esta reflexión nos permitía dar la siguiente definición operativa del tema: *Cristalización textual, en lenguaje analógico, de algún elemento o etapa de la relación del yo con la realidad cósmica o histórica, motivada por algún incidente existencial o algún proyecto ontológico, cuyo motor es una determinada constante de la percepción o de la ensoñación (catálisis imaginaria), cuya materia semántica se conforma textualmente en la elección hecha por la consciencia/inconsciencia del escritor entre las multiples ofertas de la arqueologia mítica heredada (forma de la substancia) y cuyo significado conceptual último (la substancia de la substancia) nace de la puesta en relación del campo temático elaborado con las estructuras extratextuales (espacio de la Historia y espacio del yo).*

De su lado, la organización de todo este material en *historia* (cuando se trata de una estructura narrativa) tendría su motor en la catálisis temática, pero ésta sólo sería posible si la escritura pone a su servicio todos los elementos *de la poética del género narrativo*, también heredados, ya sea en su dimensión más formal (las técnicas narrativas, estudiadas por la narratología) o en su dimensión actancial (con los estudios de Propp, de Levi-Strauss, de Greimas y de otros).

El eje sintagmático estaría conformado, pues, por el proceso de estructuración del texto en sus dos niveles: el nivel de la anecdótica que, desde esta perspectiva, leeremos como *estructuración actancial*, y el nivel de la lengua que leeremos como *estructuración semántica*[7]. La confluencia de ambos ejes la representamos mediante la figura 6.2.

La tarea consistía, en ese momento, en organizar la lectura de los dos ejes; en hacerlos coincidir –en un movimiento de ida y vuelta– en el punto central del campo temático, es decir cuando *la carga temática del eje paradigmático se convierte en función actancial del eje sintagmático.* Y hablamos de carga, pues entendemos que es la superabundancia temática comprimida en el yo (añoranza, deseo) la que reclama y propicia su organización en historia de ficción (si se trata de narración) y en deriva metafórica y adverbial (si se trata de poema).

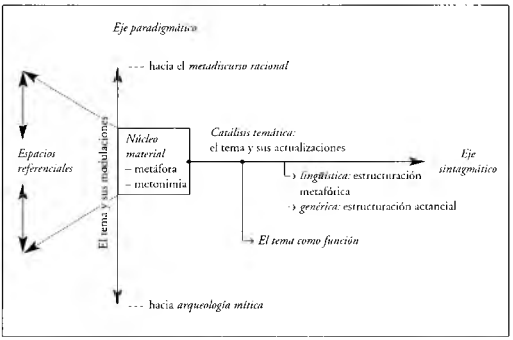


Figura 6.2. Campo temático-estructural 2
(los ejes paradigmático y sintagmático).

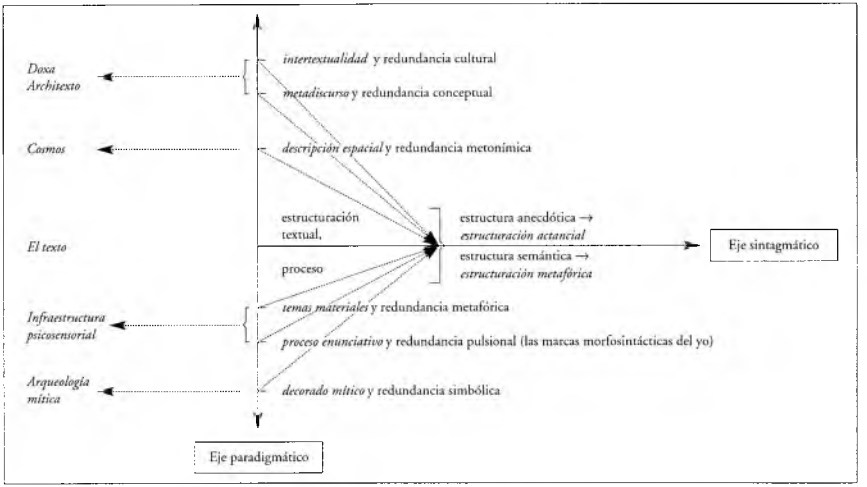


Figura 6.3. Campo temático-estructural 3.

El cruce del eje sintagmático con el paradigmático se nos aparecía, así, tras nuestros análisis (contrariamente a la visión puramente superficial del relato) como un espesor de (al menos) seis niveles, desde su base hasta su cúspide (y esta situación posicional no entraña ningún juicio de valor de los elementos que la componen, sino que persigue un intento de ordenación del texto y de su lectura, a modo de topografía imaginaria del acto de lectura).

En *este corte geológico del campo temático*, la arqueología mítica se sitúa en los fundamentos de la totalidad y nos llevaba, en el interior del texto, del *decorado mítico* y su redundancia simbólica al *metadiscurso* y sus redundancia conceptual, siendo los niveles intermedios, el *proceso enunciativo* y su redundancia pulsional (marcas morfosintácticas y prosódicas), los *temas materiales* y su redundancia metafórica (marcas simbólicas), la *descripción espacial* y su redundancia metonímica, la *intertextualidad* y su redundancia cultura.

Todos estos niveles son *intratextuales* y de lectura más o menos evidente en un determinado texto. Ahora bien, todos ellos tienen un referente *extra-textual* en el Cosmos y en la Historia; ello conlleva una duplicación del eje paradigmático. En el momento de la interpretación, podemos poner en relación:

— *El decorado mítico* de un texto con *la arqueología mítica* que lo sustenta.
— *Los temas materiales de la ensoñación y del proceso enunciativo*, morfo-sintáctico y prosódico, con *la infraestructura psicosensorial del yo* que elige como campo de creación determinados materiales y formas de recrearse en la escritura.
— *La creación del espacio* que consiguen las descripciones (paisajes, ámbitos) con el *Cosmos* y las creaciones arquitectónicas del hombre.
— *La intertextualidad* que sustenta el discurso y el *metadiscurso* que salpica una narración de reflexiones sobre sí misma con *el architexto* y con la *doxa*.

Todo ello nos daría la topología dinámica del texto narrativo.

NOTAS AL CAPÍTULO 6

[1] Y toda obra se construye en torno a un tema o a unos pocos temas primordiales: la fecundidad material en *Fortunata y Jacinta*, la fecundidad espiritual en *Ángel Guerra*, la paternidad imposible en *El tío Goriot*, el tema de la inmanencia imposible (el yo como padre de sí mismo) en *Frankenstein*, los conflictos de la doble moral en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el tema de la identidad en hueco y la necesidad del vampirismo para fundamentar el yo en *Drácula*, etc.

[2] O semántica (la estructuración metafórica), si se trata de un poema sin mezcla de narratividad o de discursividad, tal como la analizamos en *Teoría y práctica de la función poética*.

[3] Estudios de crítica genética, relativos a los manuscritos y las versiones sucesivas de un texto, o estudios temáticos llevados a cabo sobre el eje paradigmático, en la totalidad de una obra, podrían decirnos algo al respecto.

[4] Y cuando era semántica, estaba muy cerca del tematismo –como es el caso de Greimas.

[5] Cf. nuestro estudio "Du mythe à l'archéologie mythique", in *Nuevos caminos del comparatismo, Revista de Filología francesa*, nº7, 1995.

[6] Que, debido a las circunstancias históricas, no conozcamos al autor, no cambia en nada el asunto: siempre está inscrito en el texto un yo-autor; y cuando no está un yo, está un hipotético nosotros.

[7] Insistimos en el concepto de estructuración, debido a su dinamicidad, frente al concepto de estructura, estática.

7.

LECTURA TEMÁTICO-ESTRUCTURAL DE *SAN JULIÁN EL HOSPITALARIO,* DE G. FLAUBERT

El trabajo previo a esta lectura fue llevado a cabo en el seminario permanente de crítica literaria, del Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense; el equipo, dividido en varios grupos, estudió por separado cada uno de los diferentes aspectos y niveles de la estructura temático-estructural[1]:

— *El referente intertextual 'previo'* a la organización del texto de Flaubert, atendiendo a su origen plástico y literario (el texto de la *Leyenda dorada,* de J. De la Voragine y la vidriera de la Catedral de Rouen).
— *La coordenada espacial,* ligada a la presencia de los espacios cerrados y abiertos (palacios y bosques); con predominio de los clausurados por figuras geométricas (descripción del palacio de los padres de Julián) y de la materia dura o endurecida (piedras, armas, lagos y sangre cuajados, cadáveres endurecidos).
— *El proceso enunciativo,* atento a una dinámica textual que repite en cada segmento el mismo modelo: movimiento *versus* quietud, narración *versus* descripción.
— *La ensoñación de la materia,* como soporte de la coordenada espacial, en la superabundancia de objetos descritos o simplemente enumerados.

— *El desarrollo temporal*, que cubre toda una vida: del nacimiento a la muerte y a la glorificación del cuerpo muerto de Julián, etc.
— *El proceso como estructuración actancial*, ligado al conflicto del héroe (determinismos y profecías) y a la resultante de este conflicto en el tránsito del mundo de la caza al mundo de la guerra, del crimen y de la santidad.
— *La emergencia de una nueva vidriera*, compuesta, en este caso, de palabras.

Se trataba de ver si cada uno de estos niveles se ajustaban a lo dicho respecto de los ejes paradigmático y sintagmático, y sobre todo, de ver si la formulación de nuestra hipótesis de trabajo –*la conversión del tema en función actancial* como motor del nacimiento y del desarrollo de una historia– se ajustaba a la realidad del texto flaubertiano, según habíamos comprobado ya en otros textos. El ensayo no era para nosotros la reválida del método, sino el intento de encontrar, tras una hipótesis reflexiva, el método: un modo de lectura en el que se aunasen las aportaciones de los dos presupuestos críticos de los que habíamos partido, pensando que toda lectura es incompleta si falta uno de ellos, pues:

— El tematismo puro no nos era del todo válido (a pesar de los mágníficos estudios de J. P. Richard, G.Poulet y otros): *soslayaba el hecho de que un texto se organiza como progresión sintagmática en función de su adecuación a un determinado género –aquí narrativo.*
— La descripción narratológica (Propp era de fácil aplicación) nos era en parte inútil: *soslayaba la esencia misma del acto de escritura, es decir, el conflicto que mueve al escritor a proyectarse e inventarse en un mundo de palabra y de ficción*, y soslayaba la esencia misma del acto de lectura, que es la puesta en relación de ese mundo textual con el Cosmos y la Historia.

7.1. La construcción del eje paradigmático

La descripción del eje paradigmático nos permitirá poner de manifiesto un espesor textual que, en su redundancia obsesiva, es altamente significativo del concepto que hemos denominado catálisis temática. Sin entrar en detalles, y sin repetir textos que ya aparecen en los estu-

dios mencionados, veamos de manera ascensional la emergencia de los diferentes niveles enunciados con anterioridad.

7.1.1. La arqueología mítica

El centro del decorado mítico, en la leyenda de *San Julián el Hospitalario*, lo constituye, a nuestro entender, en primer lugar, la existencia de una triple profecía, relativa a la vida de Julián:

— La del peregrino que anuncia que *será santo.*
— La del mendigo que anuncia que *será un gran guerrero.*
— Y la del ciervo con barba de patriarca que, antes de morir durante una sesión de caza del héroe, profetiza que *Julián será un asesino y matará a sus padres.* Estamos ante una hiperdeterminación semántica del héroe, según la formulación de Gilbert Durand[2].

Pero toda profecía –que nos remite a los tiempos fundacionales de los héroes, de los patriarcas y de los santos– es, al mismo tiempo que una proyección de futuro, la formulación de una carencia o de una limitación de la libertad en el devenir del héroe, de cara a su presente histórico: *un personaje cuya vida es profetizada es ya un personaje prefijado –determinado–, un personaje que nace desde la dimensión de su propia muerte anunciada*; un personaje cuyo nacimiento y cuya vida sólo son cumplimiento de una profecía que escapa a la temporalidad y se sitúa más allá de la vida y de la historia.

Otros elementos míticos configuran este decorado esencial: el agua especular, presente aquí también con sus simbologías de muerte, y que nos remite a fuentes, lagunas estigias y tártaros procelosos, etc. Aguas de las que emergen dos nuevas prefiguraciones míticas de Julián:

a) Primero, gracias a *una recuperación de los elementos esenciales del mito de Narciso,* puestos aquí al servicio de *una subversión sorprendente del complejo de Edipo:* Julián, a la vuelta de una cacería fallida, mata a sus padres, por error, tras un largo viaje de éstos, en busca de su hijo, cuando, acogidos por la mujer de éste, duermen en la cama del joven matrimonio; Julián se marchará de casa, para vagar furioso y desesperado, pensando en suicidarse, hasta que un día, al llegar a una fuente e inclinarse sobre el agua para beber, viendo su imagen barbuda y avejentada, cree ver en el agua a su propio padre: el

hijo-padre decide entonces no matarse y dedicarse a cuidar de los demás.

b) En segundo lugar, con *la puesta en escena de la leyenda de San Cristóbal*; con ella se recupera el mito del gigante que salva al niño de las aguas, llevándolo sobre sus hombros; este mito aparece enriquecido en nuestro texto con el contexto mítico de la laguna Estigia: Julián, convertido en barquero, ayudará a atravesar un río turbulento y cenagoso a los viajeros que pasan por el lugar en el que se ha establecido tras la experiencia de la fuente, cuando un día llega un leproso, al que lleva de una orilla a otra y da cobijo y calor con su propio cuerpo: el leproso resultará ser Cristo que, tras una escena de delirio entre ámbos, arrastrará a Julián en su ascensión a los cielos.

7.1.2. El proceso enunciativo

Éste da forma a la narración de Flaubert en un triple nivel que afecta de manera esencial a la *modalización* de las profecías que daban cuerpo anecdótico a la hiperdeterminación semántica del héroe:

a) Primero, gracias a *una descodificación irónica del discurso mítico*: las profecías emergen en un contexto onírico problemático.

— Del sueño de la madre (que ve y oye al peregrino que, tras su profecía, desaparece "deslizándose por un rayo de luna".
— Del cansancio festivo del padre (que ve al mendigo, envuelto en bruma dudando de su visión, debido "al cansancio de su cabeza por haber dormido poco").
— Y de la borrachera sádica de Julián cazador (que ve aterrorizado como el ciervo herido le habla: *"Julián retrocedía en medio de un espanto indecible. El prodigioso animal se paró y con ojos llameantes, solemne como un patriarca y como un justiciero, mientras una campana sonaba a lo lejos, repitió por tres veces..."*).

Profecías, pues, que emergen en espacios envueltos por la bruma y en la inconsciencia que borra los límites entre la realidad y el imaginario (deseo o miedo). El nacimiento mismo del héroe también tiene como causa el juego irónico (causalidad pervertida) de la escritura con resonancias intertextuales: "a fuerza de rezarle a Dios, le llegó un hijo", frase que

alude a situaciones semejantes de la Biblia (Sara, esposa de Abraham; Isabel, prima de María... madres en su vejez).

A la *modalización temática* del decorado mítico se añade la puramente lingüística: la madre "vio algo [...] *semejante* a una sombra que se movía"... y el narrador concluye: "sueño o realidad, aquello *parecía ser* un mensaje del cielo..."; en la segunda profecía el proceso enunciativo se basa en la tartamudez del mensajero que no *consigue formular una sola frase con un mínimo de sentido.*

> Y tartamudeó con aire inspirado estas palabras –¡Ah! ¡ah! ¡tu hijo!... ¡mucha sangre!... ¡mucha gloria... siempre dichoso! la familia de un emperador.

Pero, ¿no es ésa la naturaleza propia de las profecías y de los oráculos –la formulación de enigmas incomprensibles, por carencia sintáctica o ambigüedad semántica– cuando se los priva de su dimensión sagrada?

La hiperdeterminación semántica debida al decorado mítico queda, pues, en entredicho, al menos desde el punto de vista funcional; si la carencia o limitación de la libertad del héroe existe –y en este caso existe, como veremos–, el lector tendrá que buscarle sus causas *en otra parte*, pues no puede creerse que venga del fondo de unas profecías degradadas por el sarcasmo y la ironía[3]. Nunca mejor que en este caso, el decorado mítico no es sino *forma de la substancia;* ésta forma cobrará su significado al servir de continente a un incidente existencial y a un contexto histórico, como luego veremos. Pero la ironía, que sirve de base para otra interpretación, impide que este decorado mítico se convierta en puro elemento *cosmético*, como en tantos casos ocurre con las presencias míticas en los textos.

b) El proceso enunciativo es también causa de lo que podríamos llamar *la descomposición del glorioso espacio de la gesta guerrera.* La gesta es gesto multiplicado, según su propia etimología, es decir, es acción; el proceso enunciativo de Flaubert, gracias a su peculiar sistema descriptivo, irá *reduciendo la gesta* (que existe) a *inventario*, a enumeración de hechos o de nombres, comunes o propios. Inventario final, en el que desemboca el movimiento inicial que anuncia las grandes acciones que Julián hizo y que, al parecer, se nos van

a contar, aunque luego la acción quede reducida a este anuncio y a esta enumeración:

— *Su futuro de cazador* queda condensado, primero, en el inventario (que ocupa casi una página) de las diferentes razas de perros que su padre le regala a Julián y, luego, en el inventario de las especies que mata:

> Cuando Julián pudo recitar de memoria todas estas cosas, su padre le formó una jauría. Primero se podía apreciar en ella veinticuatro lebreles de Barbaria, más veloces que gacelas, pero que se ponían furiosos con facilidad; luego dieciocho parejas de perros bretones, manchados de blanco sobre un fondo rojo [...] cuarenta grifones, peludos como osos [...] mastines tan altos como asnos, color fuego (...ocho dogos alanos [...] Todos comían pan de trigo, bebían en pilas de piedra y tenían un nombre sonoro [y sigue la enumeración de los halcones].

— *Las gestas guerreras* del héroe no son sino la enumeración de los pueblos contra los que ha guerreado, deteniéndose el 'narrador', de manera curiosa, en la descripción de las peculiaridades físicas u ornamental de cada uno de éstos; gestas inverosímiles, desde el punto de vista geográfico cuya misión es poner en el texto los nombres más dispares y los cromatismos más resplandecientes:

> Se requerían sus servicios [...] Uno tras otro, fue en ayuda del Delfín de Francia y del rey de Inglaterra, de los templarios de Jerusalén, del sureña de los Partas, del negus de Abisinia, del emperador de Calicut. Combatió contra los Escandinavos que van cubiertos con escamas de pescado, los Negros, protegidos por escudos redondos de cuero de hipopótamo cabalgando sobre asnos rojos, los Indios color de oro que agitan por encima de sus diademas anchos sables, límpidos como espejos. Venció a los Trolgloditas, a los Antropófagos, etc.

— *Los relatos de caza*, se inician como narración, pero, a medida que avanzan, se van reduciendo a la enumeración de animales muertos y de armas empleadas.

> Un cabritillo saltó desde el matorral, un gamo apareció en un cruce de caminos, un pavo real de la hierba desplegó su cola en medio; y después de matarlos a todos salieron otros

cabritillos, otros gamos, otros tejones, otros pavos y mirlos y grajos y comadrejas y zorros y erizos y linces una enormidad de bestias, cada vez más numerosas.

El inventario es la antítesis del gesto, de la gesta, como manifestación de la vida, que es acción. El inventario es la epifanía de la materia cosificada y/o muerta.

c) El proceso enunciativo se ceba, finalmente, en *la perversión del espacio de la espiritualidad.* A este respecto, es necesario recordar tres momentos:

— La descripción de Cristo, bajo el aspecto de un leproso, se convierte paulatinamente, a través de la adjetivación, en una metáfora de la materia dura, escamosa, grávida y opaca: la antítesis de lo que puede ser la manifestación de la esencia espiritual, la palabra de Dios –el Verbo:

> El leproso seguía de pie, en la parte trasera, inmóvil [...] Sus hombros, su pecho y sus delgados brazos desaparecían bajo las placas de sus pústulas escamosas [...] Como si fuera un esqueleto tenía un agujero en vez de nariz [...] sentía contra su muslo la piel del Leproso, más fría que una serpiente y áspera como una lima...

— No debe sorprendernos, pues, el modo empleado por Flaubert para cargar de sensualidad, en la alternancia de lo caliente y de lo frío, de lo duro y de lo blando, de lo liso y de lo áspero, el espacio de las bienaventuranzas, quintaesencia de la entrega del cristiano a su prójimo: y así, la entrega de Julián al leproso, con el fin de trasmitirle el calor, que éste le pide, nos es descrita como una verdadera fusión sensorial de los dos cuerpos:

> Desnudate, para que pueda recibir el calor de tu cuerpo. Julián se denudó y, luego, desnudo como el día de su nacimiento, volvió a meterse en la cama y sentía contra su muslo [...] Julián se extendió encima de él, cubriéndolo totalmente, boca contra boca, pecho contra pecho.

— En un nivel muy diferente, el crimen de Julián, cuando mata a sus padres, aparece justificado por su esposa, como

un acto inevitable, de obediencia a la voluntad de Dios; con lo que asume Su omniciencia, que todo lo sabe, con un acto de fe macabro:

> Había obedecido a la voluntad de Dios, al hacer posible su crimen y tenía que rezar por su alma, pues a partir de este momento, él dejaría de existir.

7.1.3. Ensoñación de los temas materiales

La relación simbólica que el yo de la escritura mantiene con la substancia básica del mundo, se articula en el texto de *San Julián* en torno a dos campos semánticos cuya polarización es muy significativa: el de las metáforas y el de las metonimias de la muerte o de aquello que puede causar la muerte.

a) En el primer campo semántico, *la presencia de objetos duros y agudos es constante,* tanto en la descripción de los edificios como en la enumeración de las armas con las que Julián se ejercita o caza: *ángulos de todo tipo, tejados puntiagudos, setos espinosos, bastones, cuchillos, flechas, lanzas, machetes, puñales, hachas, empalizadas, varas, tubos, piedras cortantes, picos de halcón...:*

> Las cuatro torres, en los ángulos, tenían tejados puntiagudos cubiertos de escamas de plomo, y la base de los muros se apoyaba sobre grandes bloques cuadrados de roca que se precipitaban abruptamente hasta el fondo de los fosos.
>
> Las losas del patio eran de bordes precisos, como el solado de una iglesia [...] El segundo recinto está compuesto por estacas puntiagudas [...] Un prado verde rodeaba el conjunto, y también él estaba cerrado por un seto de espinas.

No es necesaria ninguna interpretación psicoanalítica para ver cómo cada uno de estos objetos, al mismo tiempo que son o pueden ser instrumentos de muerte, son transmisores de una violencia, de una sexualidad desviada, en función del sadismo y de la voluntad irreprimible de muerte que Julián lleva a cabo con ellos; tanto su hábitat como los instrumentos cotidianos que maneja son metonimias del héroe.

A través de ellos, va cristalizando, en gestos cada vez más comprometidos, una de las profecías: la que llevará a Julián a

convertirse en cazador, en guerrero y en asesino y a invertir la carga sexual de su cuerpo, antes de que ésta se bloquee totalmente, debido al temor en el que vive, pues el ejercicio de la caza está ligado en sus fantasías al posible asesinato de sus padres; y Julián cae en la melancolía propia del ser clausurado en su imposible sexualidad; la mujer de Julián ha intentado animarlo de todas las maneras posibles, invitándolo finalmente a que vaya de caza de nuevo, sin que él se decida "a satisfacer su deseo";

> Su mujer, para divertirlo, trajo juglares y bailarinas.
>
> Se paseaba con él, en litera descubierta, por el campo; en otras ocasiones, tumbados al borde de una chalupa, miraban los peces que erraban por el agua, clara como el cielo. A menudo ella le lanzaba flores a la cara; en cuclillas, a sus pies, rasgaba una mandolina de tres cuerdas; y luego, posando sus manos juntas, en sus hombros le decía con voz tímida: –Pero, ¿qué os pasa, mi señor?
>
> Y él no respondía, o empezaba a llorar.

Todo conduce al final real y simbólico de la muerte de sus padres, tras una noche de sexo imposible y de caza frustrada, con la que Julián intenta ahuyentar sus fantasmas: mientras ella se acuesta, él, despues de rezar, se va por fín de caza –"para obedecerte"– y, tras una caza fantasmagórica en la que se mezclan los elementos más característicos de la voluptuosidad (debido al espacio acogedor del bosque, de la hierba y de un "viento calido cargado de perfumes que todo lo ablandaban") con los elementos más angustiosos, dado que Julián acaba imaginariamente perseguido por sus posibles víctimas y sus armas se vuelven contra él; de retorno al hogar, dará muerte a sus padres, en su propia cama, creyendo que mata a su mujer y a su amante.

b) En el segundo campo semántico nos encontramos con múltiples anuncios metonímicos del destino final de Julián, especies de *puestas en ambismo:* pequeñas muertes que prefiguran la gran muerte; la dinámica textual se articula progresivamente en torno a estas muertes que crean el devenir determinado del héroe:

— *Muerte del ratón* en la capilla, antes de que consiga meterse por un agujero.

— *Muerte de la cigueña* en las almenas, después de que, mientras vuela la flecha, Julián se haya imaginado que sus alas son los velos de la cofia de su madre.
— *Muerte del pichón,* ante el que tiene su primer gran desfallecimiento, "lleno a rebosar de una voluptuosidad tumultuosa y salvaje".
— *Muerte de la manada de ciervos* en el valle y muerte del *ciervo con cara de patriarca,* de padre de los padres, mientras le anuncia su destino de nuevo Edipo, con la que acaba el primer gran segmento.
— *Muerte de los sarracenos,* en un frenesí guerrero sin sentido.
— *Muerte real de los padres,* con la que concluye el segundo gran segmento.
— *Muerte simbólica de él mismo,* tras la tentación del suicidio y su consagración al servicio de los demás.
— *Muerte real de Julián,* con la que acaba el relato.

7.1.4. El espacio y los objetos que lo ocupan

La coordenada espacial nos remite, por un lado, a la proliferación de objetos materiales, que se plasma en el nivel enunciativo nuevamente, gracias al *inventario convertido en sistema de escritura:* telas, manjares, animales, perros, armas, pueblos. Si en un principio éstos podían pertenecer al espacio de la energía vital, cristalizada a través de la conciencia burguesa en signos de riqueza y de poder social, paulatinamente y a medida que avanza su descripción, se van convirtiendo en cuerpos muertos. La superabundancia de vida queda reducida a catálogo y a inventario. La escritura nos lleva de la Historia *al nombre propio* y del Cosmos al objeto y *al nombre común*: la esencia del postivismo: enciclopedia y diccionario.

En la descripción flaubertiana, el espacio no es una organización estructural, no es una arquitectura unitaria; es una acumulación enumerativa de objetos, incluso cuando se describe el castillo de los padres de Julián, cuyo objetivo esencial es la fijación de un marco emblemático y matricial para la historia. En efecto, el cuerpo de Julián tiene como morada *la forma preestablecida,* el espacio de lo geométrico dentro de lo geométrico: un juego interminable de rectángulos encerrados en rectángulos –sin olvidar que esta geometría, con su dimensión angular, recupera el tema de la arista dura y del filo hiriente que ya encontrábamos en las metáforas de la muerte–. Lo agudo geométrico se une así al objeto muerto y duro o endure-

cido para configurar la gran metonimia espacial de la materia sin vida: *la forma pura.*

A ello contribuye, en la dinámica del texto, el proceso de muerte que lo informa como globalidad y que informa cada uno de sus fragmentos, como puestas en abismo del todo, *el tránsito constante de la materia fluida y vital hacia la materia dura,* en la ida hacia *la rigidez* final a la que están condenados los cuerpos:

> Mató osos a cuchillazos, toros con su hacha, jabalíes con su pica; a veces, teniendo en su manos un simple garrote, se defendió con él de los lobos que roían los cadáveres al pie del cadalso.
>
> En la punta de una rama dos urogallos abotargados por el frío dormían con la cabeza bajo el ala. Julián, con el revés de su espada les segó las dos patas, y sin recogerlos continuó su camino.
>
> Grullas, volando muy bajo, pasaban de vez en cuando sobre su cabeza. Julián se las cargaba con su látigo, y no fallaba ni una.

Incluso el agua se endurece –"un lago cuajado, como de plomo"– momentos antes de la gran caza, prefigurando el lago de cadáveres en que ésta acabará.

La *inmovilidad,* dada o conquistada, se convierte así, al cristalizar en los campos semánticos de *lo rígido* y de *la gravedad compacta,* en la dominante de la descripción –paisajes, objetos o animales que pueblan el espacio–. Basta con recordar la escena de la caza central, en la primera parte: se inicia con la descripción de la manada, como si se tratara de una tormenta en el mar y se acaba como si esta misma tormenta se apagara en las orillas de arena:

> Un espectáculo extraordinario lo detuvo. Ciervos llenaban un vallecito que tenía la forma de un circo; y apretados, unos contra otros, se calentaban con sus alientos que humeaban en medio de la bruma [...] Al oír el silbido de las primeras flechas, todos los ciervos volvieron la cabeza al mismo tiempo. Aparecieron huecos en la masa; voces quejumbrosas se alzaban, y un gran movimiento agitó el rebaño.
>
> El borde de la vaguada era demasiado alto para poder salvarlo. Daban saltos en el recinto, intentando escapar. Julián apuntaba, disparaba; y las flechas caían como los dardos de una lluvia de tormenta. Los ciervos, furiosos, se encabritaban, se subían unos encima de otros; y sus cuerpos, con sus cornamentas enredadas parecían un amplio montículo que se desplomaba, al moverse.

Al final murieron, recostados sobre la arena, con la baba en los ollares, con las entrañas esparcidas, y la ondulación de sus vientres se iba parando poco a poco.

Luego, todo se quedó inmóvil.

Nuevo *lago cuajado,* en esta ocasión de vida animal. También podemos recordar la caza central del segundo episodio, en el que la huida vertiginosa de Julián queda anulada por el movimiento sincronizado de los animales que le siguen, a su mismo ritmo, o le rodean, dando la sensación de una *inmovilidad* absoluta.

Y todos los animales que había perseguido volvieron a presentarse, componiendo en torno él un círculo apretado. Unos estaban sentados sobre sus partes traseras, otros se alzaban, tan alto como podía su cuerpo. Estaba en medio, helado de terror, incapaz de hacer el menor movimiento. Con un esfuerzo supremo de su voluntad, dio un paso; los que estaban encaramados a los árboles abrieron sus alas, los que pisaban el suelo movieron sus miembros; y todos lo acampañaban.

[...] Iba lo más despacio posible para no irritarlos [...] Julián echó a correr; ellos corrieron [...].

7.1.5. La intertextualidad

Los intertextos (aunque en este caso sería más exacto hablar de hipotextos, pues subyacen por debajo del acto creador, sin que aparezcan en el nivel de la escritura, de manera directa, mediante alusiones o citas) nos remiten de manera evidente al relato de San Julián, de Jacobo de la Vorágine, en *La leyenda dorada,* y a *la vidriera,* sobre el mismo tema, en la Catedral de Ruán.

Todo texto nace en parte de la lectura de otros textos que nos dan pautas y elementos para poder decir nuestra propia experiencia y nuestro propio deseo de vida; todo texto nace en intertextualidad; ahora bien, tomar como punto de referencia para la escritura de un cuento una anécdota ya *conformada* en su totalidad por la leyenda –y recibida como tal por la tradición– es darle al nuevo texto una *hiperdeterminación literaria* que nos obligará a leerlo a través de *los juegos especulares de la repetición y de la diferencia:* en los juegos de la libertad, necesaria y problemática, de la escritura. Esta consideración alcanza un grado límite si, a este punto de partida, es preciso añadirle la *intertextualidad plástica* procedente de lo que hemos

llamado *la primera vidriera,* la de Ruán: una narración, doblemente fijada y fija –dura y rígida– en cristales y plomo.

Frente al doble modelo, lo único que escapa en el texto de Flaubert a la hiperdeterminación de *lo ya anunciado,* de lo ya preexistente y de lo ya fijo –mítico o cultural– es la libertad formal –estilo y poética– de la escritura: la única meta posible que tiene el nuevo texto es el modo de construcción de *otra vidriera:* la que acabamos de leer o, como muy bien dirá Flaubert, *la que podemos ver,* en escritura, puesto que una vidriera no se lee:

> Y ahí tenéis ante los ojos (et voilà) la historia de San Julián el Hospitalario tal, poco más o menos, como podemos encontrarla en una vidriera de iglesia, en mi país.

Por la magia de la escritura, la leyenda, sin dejar de ser palabra, se convertirá en cuadro. Ahora bien, el problema profundo tal vez no esté ahí, sino en la interpretación que, gracias a la nueva forma, Flaubert le ha dado a la leyenda: la reescritura de un cuento insignificante en sí (la forma del tema), pues ya nadie cree en milagros y ascensiones a los cielos; y en esta reescritura, la plasmación de un conflicto (la substancia del tema) propio del siglo XIX y del propio Flaubert: el problema del determinismo.

7.1.6. La formulación del metadiscurso

En el texto de Flaubert, el metadiscurso está ligado al tema de *la educación* y a la relación que ésta mantiene con el tema del destino (determinismo metafísico, biológico o social). Sabemos (y los padres de Julián también, y por ello organizan de manera tan esmerada su preparación a la vida, mediante múltiples maestros) que éste no se hará santo porque un duendecillo con apariencia de ermitaño, deslizándose por un rayo de luna, se lo anuncie a su madre; ni guerrero porque un mendigo Bohemio se lo prometa a su padre; será guerrero y santo porque desde niño toda su educación está sabiamente orientada a hacer de él un hombre religioso –en la lectura y en la práctica de la vida de los santos (nuevos modelos *que hay que imitar*)–, y un guerrero –en el adiestramiento, *a base de repetición* de gestos ancestrales, en el manejo de las armas–. Ahora bien, si Julián se convierte en guerrero, como guerrero corre el gran riesgo de convertirse en asesino (sin olvidar la simbología sexual que sugieren algunos de los ejercicios realizados.

> Una noche, durante la cena, su padre declaró que a su edad uno debía aprender ya la cetrería; y se fue a buscar un viejo cuaderno de notas que contenía, con preguntas y respuestas, todos los saberes sobre la caza. Un maestro demostraba a su alumno el arte de adiestrar perros y de amaestrar halcones, de tender trampas y de reconocer los ciervos por sus excrementos [...] Cuando Julián pudo recitar de memoria todo esto...

Tras el aprendizaje dirigido por la madre, más temprano, y orientado hacia el canto, la lectura, las letras, el dibujo y la botánica, es decir *el saber* (según corresponde al aprendizaje 'femenino'), las cinco líneas que nos presentan *el proyecto educativo* dirigido por el padre –*la acción,* como caza y como guerra, propia de lo 'maculino'– es un compendio irónico de enseñanza tradicional:

— Es preciso tener cierta edad.
— Se trata de un sistema abstracto y mecánico de aprendizaje de una cosa tan práctica como la caza y el manejo de las armas: observemos los términos empleados: *le deduit* des chasses –lo que se sabe por deducción–, "un maître y *démontrait* [...] l'art de dresser –le *demostraba* el arte de amaestrar.
— La memoria y de la recitación de memoria son paso previo del saber abstracto, antes de pasar a la práctica.

Lecturas de libros de santos, de relatos guerreros y de libros de caza se unen así, durante toda la infancia, a los rezos y a los ejercicios de muerte que configuran la esencia del aprendizaje de Julián. *La pertenencia a una determinada clase social impone un tipo determinado de educación y este tipo de educación genera, necesariamente, un tipo determinado de comportamiento, hasta que el hijo es capaz de romper la cadena.* Al determinismo psicobiológico se le añade el educativo, propio de cada sociedad. Nuestra lectura interpretativa tendrá que ver con cómo se relacionan ambos con el determinismo mítico que les sirve de decorado.

7.2. La construcción del eje sintagmático

La redundancia paradigmática nos remite, pues, en todos los niveles estudiados, y en función de la catálisis temática,

1. Al metadiscurso del *determinismo* (carencia de libertad, o limitaciones de esa libertad, de cara a la estructuración de

una existencia), como dominante conceptual de la visión de la vida del hombre.
2. Al mundo de la profecía y del *determinismo,* como polos mítico y cultural de la dominante existencial de *la pulsión de muerte.*
3. A los temas de *la inmovilización* y de *la rigidez,* como dominante de la ensoñación material de la vida.

El campo temático de *la mise à mort* (de la inmolación) tiene suficiente carga ideológica, existencial y simbólica como para poder convertirse en la fuerza actancial de *la instancia de muerte.* Por ello, la estructuración actancial y la progresión evenemencial de la narración, se construirán en función de una progresión imparable que nos lleva del niño, que ya mata, al cazador, que sobre todo mata, al guerrero, que no sabe sino matar, y al asesino de sus padres. Tras este clímax narrativo, la narración emprende un nuevo camino, también de destrucción, que lleva a Julián hacia su propia anulación, primero en la negación delirante de su persona, tanto física como mentalmente, con su errancia y la tentación del suicidio, al que sigue un nuevo periodo de abnegación del yo, en el que el héroe, renunciando a sí mismo (desde su conversión en barquero a su muerte simbólica en la cama, sobre el Leproso), se convierte en santo. Todo ello, en medio de una geografía que se ha ido transformando a su paso en una realidad sólida, gravida y conpacta, de piedra, cristal y plomo, y ha quedado reducida a una enumeración de objetos –los inventarios– que conservan la única virtud de su belleza plástica, a veces de su exotismo y de sus *nombres sonoros* [4].

Surge, sin embargo, en este momento de la progresión del relato, un corte que es preciso explicar: *al asesino desesperado y suicida,* de la primera y segunda parte, *le sucede, tras un movimiento que podríamos calificar de conversión, el santo* –tanto como esencia activa de santidad, en vida, como representación plástica de la santidad, tras la muerte–. Este corte merece que reflexionemos unos momentos, para comprenderlo mejor.

El cambio de rumbo en la dinámica actancial no obedece, aparentemente, a la instancia de muerte que instaura en el texto la catálisis temática que determina la morfología del héroe; tampoco está ligado al remordimiento cristiano: el crimen sólo ha provocado un estado de depresión delirante y errática –la actualización de un complejo de culpa irracional–; y, desde luego, como lectores del siglo XX, no nos satisface tener que recurrir a la idea de que Julián tiene que ser santo porque un duendecillo se lo dijo a su madre, cuando iba a nacer. Es preciso, pues, buscar en el texto la causa que impone esa

ruptura, dado que en un texto no sólo interesa aquello que se desarrolla según una coherencia previsible, sino también, y a veces sobre todo, aquello que irrumpe de una manera más o menos injustificada en el devenir de la historia que se nos cuenta.

Existe, en efecto, una conversión de Julián, pero ésta no es causada por un tránsito *lógico* del espacio del asesino arrepentido al espacio del santo (lógica que vendría dada por el tema del pecado y el tema del remordimiento); la conversión se sitúa en otro nivel, que nos remite, de nuevo, al espacio paradigmático del decorado mítico; se trata de la peculiar recreación del mito de Narciso –ese *contrapunto irónico del complejo de Edipo en el texto.*

Julián ha matado a sus padres; Julián deambula despavorido, sucio y barbado por los parajes de sus antiguas gestas: " y decidió morir".

La crítica psicoanalítica nos ha enseñado a ver bajo todo conflicto, en especial aquellos que atañen a la pulsión de muerte, un problema ligado a una sexualidad problemática: complejo de Edipo, homosexualidad, eyaculación precoz, impotencia, etc., etc. Una experiencia infantil, una predeterminación psicobiológica de carácter generalizado o una mala educación que vuelca en la madre o en el padre, disociándolas de manera perversa, instancias físicas o espirituales que deberían ser asumidas por ambos... llevan la afectividad del niño hacia espacios *pervertidos* en la experiencia de sí mismo y en la experiencia del otro. Algunos dicen que el culpable de todo esto es el padre o la madre, según el sexo del implicado, a los que –al menos simbólicamente– hay que matar.

Tal vez sí, tal vez no. ¿O tal vez la madurez consista en asumir, simplemente, que el hijo, incluso en su singularidad y en su diferencia, pertenece necesariamente al espacio del padre, en una dialéctica infinita de repeticiones en la muerte y en el acto de engendrar? El caso es que Julián deambula por los campos que fueron testigo de sus gestas: "el paso del tiempo no calmaba su sufrimiento". Y,

> un día que se encontraba al borde de una fuente, al inclinarse sobre ella para ver la profundidad del agua, vio aparecer, enfrente de él, a un hombre viejo, demacrado, con barba blanca, y con un aspecto tan lamentable que le fue imposible aguantar su llanto. El viejo también lloraba. Sin reconocer su propia imagen, Julián recordaba confusamente una figura que se parecía a ésta. Lanzó un grito; y ya no pensó en matarse.

Así pues, su identidad de hijo –y su vida– Julián las asume en la aceptación de su semejanza con la imagen del padre. La esencia *pro-*

pia del hijo se construye, en definitiva, con la recuperación y la aceptación, en uno mismo, de la figura del padre al que se ha matado. El pecado original del individuo se ha resuelto: ya no son necesarias ni la muerte del padre ni la del hijo, dos identidades creadas a imagen y semejanza en la diversidad de conciencias. Julián podrá convertirse en un santo, es decir, podrá asumir su identidad como miembro de una colectividad (abnegarse en ella y para ella) y ponerse al servicio de los demás, en vez de afirmar su identidad en la negación del *otro,* mediante su muerte. La falla ontológica, *la carencia* psicoanalítica, no se asienta en la inevitable ruptura con la madre (matriz especular, en hueco, del ser), sino, en la fragilidad del yo, ante la incapacidad de éste para asumir *la prioridad* del *Padre.* La *cura* sólo es posible cuando somos capaces de asumir el espacio de la paternidad.

Actualización magnífica y sorprendente del mito de Narciso. Y aquí el mito sí cobra una función nueva, que lo preña de substancia histórica. Los psicoanalistas la harán recaer sobre los conflictos existenciales de Flaubert –las relaciones problemáticas con su padre; los sociólogos e historiadores, sobre la muerte histórica y filosófica de Dios, a mediados del siglo XIX. La mirada del yo, en las profundidades especulares del agua de la propia conciencia, ya no causa la muerte, en el enamoramiento angustioso y estéril (aunque hermoso) de sí mismo: inmanencia intransitiva absoluta, ensimismada incluso en el gesto que, por definición biológica y teológica, es la esencia de la transitividad –el amor–. La mirada del yo sobre sí mismo, al descubrir en su fondo especular la presencia del padre, invita a la vida y al servicio del otro: impone la dimensión transitiva de la actividad del yo, al servicio de los demás, de la especie, en la Historia. La identificación del hijo con el padre, hasta la sublimación de esta identidad, en el mito de la Trinidad que corona la leyenda, en la parte superior de la vidriera, salva al yo de su autodestrucción: la salvación última llega en el Hijo y por el Hijo, que es *consubstantialem Patri.*

> El tejado voló por los aires; el firmamente se abrió –y Julián subió hacia los espacios azules, cara a cara con Nuestro Señor Jesús, que lo llevaba hacia el cielo.

7.3. La construcción del eje paradigmático externo al texto, como punto de referencia para la interpretación

El tematismo-estructural tiene como objetivo final (desde el punto de vista del método) la puesta en relación del cruce de los ejes paradigmático y sintagmático con el espacio referencial histórico

(colectivo e individual) en el que el texto se inserta, con el fin de ver la deriva (repetición, subversión o simple modulación) que el texto ha producido respecto de él, con su voluntad creadora. Veamos cómo se construye este espesor referencial, respecto del cual el texto de Flaubert se inscribe en la conciencia occidental.

1. El *decorado mítico* y *arqueología mítica de la predestinación*. ¿Es la vida una realidad esencial[5], ahistórica, que se escapa al nivel existencial del yo, proyectado como libertad? La arqueología mítica parece responder de manera positiva a esta pregunta. Palabras como *fatum, profecía, destino, Providencia*, parecen contrapuntos insalvables o problemáticos de la libertad individual. El decorado mítico de *San Julián el Hospitalario* nos remite a esta arqueología con su decorado de sueños, de premoniciones en los que, en la disminución de la conciencia, emergen las fuerzas misteriosas de un *más allá* de difícil comprobación.

   Pero ese decorado mítico también nos remite –y esto es lo que más nos interesa en el contexto de la obra de Flaubert– al gran problema que plantea, a mediados del siglo XIX, a la salida de un determinismo metafísico, el nuevo determinismo que las ciencias van a imponer al hombre moderno: teoría de la evolución, leyes de la herencia, determinismo medioambiental y, no lo olvidemos, gracias a la escuela pública, una educación colectiva y unitaria, social y democrática, que va a crear *ciudadanos cortados por el mismo patrón estatal*; determinismo que va a afectar también, pero de una manera diferente, al gran problema que constituye la esencia misma del héroe –y del hombre como ser animal y espiritual, en el amplio sentido de la palabra: *su capacidad para actuar en libertad*, frente a los códigos del instinto biológico y del canon de la tribu.

2. *El incidente histórico*. En el segundo nivel del eje paradigmático de referencia (la *infraestructura psicosensorial*, a la que nos remiten tanto la ensoñación simbólica de la materia como las marcas morfosintácticas y prosódicas de la enunciación), nos encontramos frente a los problemas de Flaubert, en las relaciones con su padre; problema tan tratado por la crítica moderna que es innecesario volver sobre los presupuestos del *idiota de la familia* y sobre las implicaciones afectivas y sexuales que son su consecuencia[6].

   El problema de la paternidad se abre en nuestro autor hacia dos horizontes bien diferenciados, pero profundamente com-

plementarios: el del determinismo psicobiológico ligado a un posible complejo de Edipo y el de una sexualidad problemática, que marca una relación conflictiva del yo con el otro (en especial con el padre, el hermano y con las mujeres que no son la madre o la hermana) y que raramente escapa a la violencia. Este conflicto encuentra su sublimación (palabra talismán que hay que reivindicar de nuevo) en un segundo horizonte existencial: frente al padre y el hermano hombres de acción, Flaubert, con su educación –femenina–, convertirá su vida en *vida de artista*: ese santo de la sociedad laica, pues no *vive ni en ni para los valores materiales,* y que sufre su santidad desde la dimensión de *lo irrisorio.* Santo irrisorio, al que el triunfo de la burguesía expulsa de su sistema de valores y obliga a encerrarse en el sagrado *ghetto* de las torres de marfil: el arte por el arte de parnasianos y simbolistas.

Sin que tengamos que recurrir directamente al problema sexual, lo que aquí está en juego es el lugar del hijo en el interior de la familia; sobre todo de los hijos de la modernidad –primero, los intelectuales y artistas– que no admiten que su vida sea una repetición de la vida de su padre (artesanos, comerciantes, profesionales).

3. *El Cosmos convertido en taxonomía por las Ciencias naturales.* La visión del Cosmos que nos ofrece el momento histórico en que se nace el texto de Flaubert bien puede considerarse como un *conjunto de seres materiales que están ahí con vistas a convertirse en objeto de descripción y de clasificación* –según la aplicación de los principios de las Ciencias Naturales del positivismo. Descripción y clasificación que culminan en el gran *inventario* de la Ciencia: taxonomía y taxidermia de un Museo de Ciencias Naturales, en el que se pretende encerrar el Cosmos, incluido el hombre.

Pero descripción y clasificación sólo son posibles desde la perspectiva de un determinismo absoluto que, en una relación de causa a efecto insoslayable, conduce a los individuos de una misma especie hacia un mismo fin, en el que sólo son *ejemplares* del todo, de la *especie,* de la *clase,* del *género*: repetición de un código genético sin identidad y sin función propias.

Éste es el punto de referencia de la creación espacial y de sus 'habitantes' en el texto de Flaubert. Se trata de ver cómo éste lo sublima con la creación de una instancia superior, de naturaleza no solamente material.

4. *El metadiscurso de la educación.* El texto de Flaubert no soslaya ni esconde la *doxa* del momento, el doble determinismo sobre el que se construirá toda la visión del héroe naturalista:

   — Determinismo biológico, ligado a las leyes de la herencia.
   — Determinismo ambiental, ligado a las influencias del contexto social y de la formulación oficial de éste en doxa, gracias a la institución docente. La *educación nacional*, implantada por la República, igualitaria y generalizada, con la aplicación de un mismo sistema para todos los franceses, es, para la política del último tercio del siglo XIX, el gran motor de ese hombre igual a sus semejantes (aprender, formarse y conformarse en las mismas fuentes) que debe ser la base del ciudadano ejemplar: la Escuela como molde común de la forma democrática; la Escuela como auténtica madre del ciudano moderno, en sustitución de la Iglesia.

5. La *intertextualidad.* Aquí los puntos de referencia se acumulan:

   — La *Leyenda Dorada* (la leyenda de San Julián) pone la materia del cuento;
   — La mitología griega nos ofrece el mito de Narciso y la laguna Estigia;
   — la hagiografía cristiana aporta la leyenda de San Huberto con su ciervo, que completa el episodio final de la primera parte, la leyenda de San Cristóbal con su niño a cuestas que completa el episodio del barquero);
   — La vidriera de Rouen que bien pudo ser un simple pretexto de escritura, pero que se convierte en un modelo narrativo, como en *La Tentación de San Atonio*, el cuadro de Brueghel que toma como punto de partida de la escritura.

Todo nuestro análisis queda plasmado en la figura 7.1. Sin ninguna pretensión crítica, nos da cuenta de aquello que nos interesaba poner de manifiesto en nuestro modo de lectura.

7.4. Conclusiones interpretativas

Tomando como punto de referencia la enumeración de estos cinco niveles del espacio pretextual del eje paradigmático y la descrip-

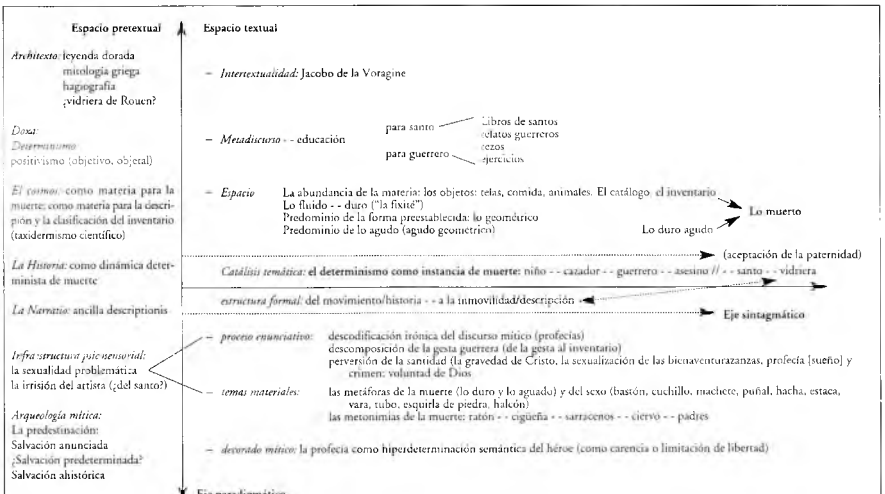

Espacio pretextual
Espacio textual
Arbitexto: leyenda dorada
mitología griega
hagiografía
¿vidriera de Rouen?
– Intertextualidad: Jacobo de la Voragine
Doxa:
Determinismo
positivismo (objetivo, objetal)
– Metadiscurso - - educación
para santo
para guerrero
Libros de santos
relatos guerreros
cezos
ejercicios
El cosmos: como materia para la muerte; como materia para la descripción y la clasificación del inventario (taxidermismo científico)
– Espacio
La abundancia de la materia: los objetos: telas, comida, animales. El catálogo, el inventario
Lo fluido - - duro ("la fixité")
Predominio de la forma preestablecida: lo geométrico
Predominio de lo agudo (agudo geométrico)
Lo duro agudo
Lo muerto
La Historia: como dinámica determinista de muerte
(aceptación de la paternidad)
Catálisis temática: el determinismo como instancia de muerte: niño - - cazador - - guerrero - - asesino // - - santo - - vidriera
estructura formal: del movimiento/historia - - a la inmovilidad/descripción
La Narratio: ancilla descriptionis
Eje sintagmático
Infra-structura psicosensorial:
la sexualidad problemática
la irrisión del artista (¿del santo?)
– proceso enunciativo:
descodificación irónica del discurso mítico (profecías)
descomposición de la gesta guerrera (de la gesta al inventario)
perversión de la santidad (la gravedad de Cristo, la sexualización de las bienaventuranzas, profecía [sueño] y crimen; voluntad de Dios
– temas materiales:
las metáforas de la muerte (lo duro y lo agudo) y del sexo (bastón, cuchillo, machete, puñal, hacha, estaca, vara, tubo, esquirla de piedra, halcón)
las metonimias de la muerte: ratón - - cigüeña - - sarracenos - - ciervo - - padres
Arqueología mítica:
La predestinación:
Salvación anunciada
¿Salvación predeterminada?
Salvación ahistórica
– decorado mítico: la profecía como hiperdeterminación semántica del héroe (como carencia o limitación de libertad)
Eje paradigmático

Figura 7.1

ción que hemos hecho en el interior del texto de los dos ejes objeto de nuestro estudio, conviene volver sobre la totalidad del texto para ofrecer su reinterpretación.

a) *El texto como destrucción de la narratividad y de la Historia.* Las consideraciones sobre la dinámica textual que hemos venido haciendo ponen de manifiesto una alternancia –narración/descripción– que arrastra el movimiento narrativo del texto (*historia que se escribe para que sea leída*) hacia su inmovilidad descriptiva: *el texto como vidriera, para ser visto.*

El texto subvierte la relación tradicional entre narración y descripción. Esta deja de ser la *ancilla narrationis* y se convierte en el fin último de la escritura. Aquí, los momentos narrativos no son sino bisagras que articulan la descripción de grandes cuadros: grandes *naturalezas muertas,* en el doble sentido de la palabra, hasta la creación de la gran naturaleza muerta en la que culmina el texto, *la vidriera* a la que se ha visto avocada *una leyenda.* La *Leyenda* que, desde el punto de vista semántico y morfológico, contiene en su propio nombre la esencia de temporalidad narrativa, en oposición a la *vidriera:* fijación atemporal, estática y grávida, de unos gestos; lo contrario de la *gesta.* De ahí la frase ambigua que concluye el cuento y que no vamos a repetir –*voi-là*: la leyenda de Flaubert está escrita para que *se vea;* de igual modo que el Cosmos y la Historia, reducidos a *libros de estampas,* en la conciencia de la protagonista de *Un corazón simple.*

Y, en la destrucción de la historia, la destrucción de la Historia. Sabemos que la escritura de Flaubert toma muy a menudo, como contrapunto de sus habituales procesos destructivos (esencia de su escritura), alguno de los grandes temas del romanticismo, elevados a la categoría de mitos: fe en el Verbo y en la misión del Poeta, fe en el Progreso, fe en la Historia...

En *Un corazón simple,* el punto de referencia que hay que destruir es el Verbo mismo, significado por el Espíritu Santo, convertido en loro (*pues sólo los loros tienen la capacidad para hablar, y Dios en su infinita sabiduría tuvo que elegir un loro en vez de una paloma, que no habla, para simbolizar la Palabra*), que, disecado y convertido en irrisorio objeto de arte, adornado con viejos trozos de terciopelo rojo, ojos de cristal y frente de lapislázuli, será el ídolo adorado por Felicité. Destino taxidérmico y estético de tan alta realidad metafísica.

En *Herodías,* es, de nuevo, el Verbo, reencarnado aquí en la persona de su heraldo anunciador, San Juan Bautista,

la voz que grita en el desierto, acallada por la decapitación y convertida en cabeza; sólo cabeza, como metonimia posicional del espíritu y de la palabra: separada de su cuerpo, un objeto duro y pesado, que los criados presentan a la reina en una bandeja, como si fuera una captura de caza guisada; un objeto tan pesado que requiere la fuerza de tres hombres: "y como era tan pesada, se iban turnando para llevarla".

En *San Julián el Hospitalario*, se trata de destruir la Historia: plasmación dinámica de la energía vital y, en esta dinámica, garantía de la libertad de los hombres para crear su propio destino: la historia de una vida.

Tres elementos contribuyen a la organización de este ritmo destructor: 1. El cambio, ya aludido, de la relación que la descripción mantiene con la narración; en el texto de Flaubert los elementos narrativos no son sino las bisagras de la progresión textual que engarzan las largas descripciones (cuadros) y las largas enumeraciones (inventarios) que ocupan la mayor parte de la escritura. 2. La presencia accidental, en el interior de esta dinámica, de elementos materiales que después van a servir a la constitución de la vidriera final, y que pespuntean el texto en clara referencia a esa *naturaleza* plástica: colores, luces, materiales constitutivos de una vidriera –cristal, plomo–, reflejos de sangre proyectados sobre el suelo del palacio por alguna ventana, sangre cuajada, etc.; pues, la vidriera hacia la que el texto se encamina no nace, de pronto, con la última frase, sino que va emergiendo paulatinamente de la realidad, gracias a los efectos descriptivos de cada uno de los cuadros que se fijan, en color y en materia, al perfilarse con sus mismos materiales y colores cada una de las descripciones fragmentarias que la componen. 3. Finalmente, la emergencia, al final del texto, de la vidriera. La *legenda* convertida en *descriptio*; una descripción que exige, sin embargo, como toda la pintura episódica medieval –vidrieras, retablos, predelas– una lectura narrativa.

La Historia queda así reducida a *museo* –cuadros históricos y naturalezas muertas: grandes escenas de caza al estilo holandés, minúsculas naturalezas muertas, más intimistas, a la francesa, bodegones de muerte, a la española barroca–. Un Museo de Arte, al lado del de Ciencias Naturales que ya vimos, en nada diferentes en su espíritu y su organización de un Archivo –con su arquitectura caótica de espacios estancos y de legajos atados y amontonados: *la negación misma de*

la causalidad dinámica que exige, en un primer nivel, tanto el concepto de Historia como el de Cosmos.

b) *El texto como negación de la posibilidad de existir.* Sin libertad no hay existencia posible. El destino es la anulación misma de los conceptos de proyecto y de progreso, motores básicos de la existencia, frente al esencialismo predeterminante. Una Historia predestinada no es una Historia, es un Destino: es la anulación de un *proyecto* –individual o colectivo–, en la repetición (técnica del estampado de la imagen) de un prototipo o en la reencarnación de un capricho de dioses. Del optimismo y de la energía historicista del Segundo Romanticismo hemos pasado al pesimismo que se esboza con ciertas teorías sociológicas y biológicas de la segunda mitad del siglo XIX –según se van fraguando los conceptos de evolución, herencia y, frente a la Historia, el de Sociología. La arqueología mítica de la predestinación no es, pues, un simple decorado insignificante: es la forma simbólica de toda la ciencia determinista decimonónica.

Lo que no sabemos muy bien es dónde situar la libertad de Julián. Sólo tenemos como indicio de ésta un gesto, frente al conjunto de sus andanzas, regidas en todo momento por la huida –y toda huida obedece a una impotencia en el ejercicio de la libertad (pues otro dirige y condiciona tu actividad): huye de sus padres por culpa de una profecía, huye del amor por culpa de su incapacidad o de su inapetencia, huye de sí mismo y de la vida, después de un parricidio involuntario... La única vez que Julián *decide* hacer un gesto que transgrede esa dinámica es cuando se enfrenta con su propia imagen, asumiendo la identidad misma de ésta, en semejanza con la de su padre: "y ya no pensó en matarse".

¿Es ésta paradójicamente la condición básica de la libertad: asumir la condición de *hijo del padre?* No tenemos la menor duda de que, sea cual sea la respuesta que se dé al *enigma* que surge de la recreación del mito de Narciso, este enigma constituye el centro mismo del texto de Flaubert, y está en relación con el problema que hemos denominado *la locura ontológica del hombre occidental:* ensoñación ligada a una voluntad de inmanentismo absoluto, en la que el hombre pretende existir por sí mismo, fuera de toda paternidad, biológica, cultural o metafísica.

c) *La destrucción del Cosmos y la invención del Objeto.* La destrucción del movimiento –como puesta en abismo de la destrucción de la energía y del espíritu– anula los dos elementos básí-

cos de una cosmogonía material: la relación dinámica de los diferentes elementos de la materia entre sí y la relación dinámica de los pobladores del Cosmos con esta materia.

La *fijación* y la *inmovilidad en la muerte* destruyen el paisaje como correlación equilibrada de formas vivas, y éste se convierte en una acumulación de cuerpos insolidarios. El cuerpo, como bulto inerte, emerge en medio de un ámbito desolado de piedra, cristal y plomo. Y emerge, incluso, el cuerpo del hombre... y el del santo, convertido en *imagen*, en la que uno se mira (modelo, objeto de imitación) y a la que uno mira (estatua, estampa): obra de arte, objeto de culto o, simplemente, de contemplación.

La epifanía y la glorificación del objeto tienen en *San Julián el Hospitalario* unas características más exóticas, dado el contexto medieval y guerrero en el que se desarrolla, que las que tenían en *Un corazón simple*, pero esta epifanía no es menos evidente. Su evidencia es, contrariamente, más llamativa, pues atañe a objetos y cuerpos que tienen su origen en ámbitos mucho más energéticos o espirituales que aquellos que dominaban el universo de Félicité. Si el mundo real de ésta lo constituían la casa y sus objetos domésticos, siempre materiales; si su universo imaginario lo poblaban las imágenes que contemplaba boquiabierta en la iglesia y en "los libros con estampas", hojeados según recorría con su índice sus contornos y su superficie, la actividad de Julián está ligada a la esencia misma de la energía –la caza y la guerra– y de la espiritualidad –la santidad, como manifestación de la transcendencia no corporal de la actividad humana–. De ahí que la galería de cuerpos muertos que el texto va creando sea mucho más llamativa; de ahí que la emergencia de *un santo de cristal y de plomo* sea aún más contundente que la conversión del Espíritu Santo en animal disecado que, al menos, conserva aún la mentira aérea de su plumaje y la fulgencia de sus gemas; aunque no podemos olvidar que el santo de cristal y plomo es, también, color y luz.

d) La creación del Objeto de arte. ¿Dónde puede ejercerse, pues, la libertad? En los ámbitos del espíritu, en la medida en que escapan o pueden escapar a los determinismos materiales (cuando no se cree en los determinismos mágicos): en el paso de la Historia, material y contingente cuando está ligada al poder que nace de las fuerzas económicas, a la espiritualidad y, en especial, para un ateo, a la espiritualidad del Arte.

El Objeto de Arte tiene sobre la Idea una doble ventaja: ésta es siempre concepto, abstracción; es especulación, es siempre

> irrealidad y, como tal, pertenece al mundo de lo imaginario y del fantasma, aunque genere una Filosofía; el Objeto de Arte, al encarnar la Idea, espiritual, en un cuerpo material, la injerta en la realidad aprehensible por los sentidos; la convierte en presencia, sin que pierda su valor espiritual, capaz de transcender la materia; repite, en profano, el misterio de la Encarnación.

Flaubert intenta, a lo largo de toda su creación, unir esta visión espiritualista de la función del Arte (simbolista ya) con la visión parnasiana (materialista aún) que piensa que el Arte sólo es posible de una manera: fabricando *Objetos de Arte*. La escritura ya no es un subterfugio de la inspiración, no es algo inefable e inaprehensible; no está significada ya por las metáforas de la energía intangible –viento, ala, agua, lava...–, como durante la época romántica; la escritura encuentra ahora sus metáforas (oro, gema, mármol, esmalte, rosetón, vidriera, taza de porcelana china, camafeo...) en los materiales y en las actividades que desembocan en la creación de un referente objetivo: *la orfebrería de la palabra*.

Flaubert, contemporáneo de Th. de Banville y de Th. Gautier, participa de esta ensoñación artesanal y material de la producción literaria. Si la destrucción de la Historia nos ha dejado en las manos un catálogo de *hechos*, si la destrucción del Cosmos nos ha dejado entre las manos un catálogo de *objetos*, existe, al menos, un objeto capaz de salvarse de la dimensión perecedera de la materia, animal o humana: *el Objeto de Arte*. Éste convierte, gracias a su conformación, lo material en espiritual, lo inestable en fijo, lo informe en estético, lo mortal en 'eterno', *pues es la forma, como encarnación de la idea y del sentimiento, la que le da una morfología, una sintaxis y un sentido a la materia*. Tras la muerte de Dios, el Objeto de Arte es la única forma de salvación de una energía, la espiritual que, con su dependencia del cuerpo, estaba condenada a muerte.

La santidad, la eternidad del santo –en su doble dimensión de prototipo y de objeto de arte– no es, entonces, sino una metáfora de la creación artística: aquella que, salvándose de la existencia perecedera, es capaz de reflejar la luz de un Sol que ya ha desaparecido, como una vidriera. Si el loro de Félicité, con sus esmaltes y sus ojos de lapislázuli, es la metáfora mínima de esa creación, reducida a la categoría de *joya* –un broche que se pone una dama en la solapa–, la vidriera de *San Julián* se nos antoja como la metáfora perfecta de la producción artística: primero, en su *fragmentación originaria y en su totalidad estructural final* (y nada preocupaba tanto a Flaubert como la estructuración de la obra, con vistas al efecto final –de la frase al párrafo, del párrafo al capítulo y

del capítulo a la novela, en una dinámica insoslayable *en la que todo se ajusta perfectamente*). Segundo, en su origen plural –*intertextual*–, formada por la organización, la composición, de elementos procedentes de diversos orígenes, no sólo literarios sino incluso icónicos; en ese caminar proyectivo que nos lleva del fragmento originario (elemento arqueológico) a la totalidad, gracias al bricolaje de la escritura: el *relicario*, compuesto con objetos más antiguos, que Adso emplea como metáfora de la escritura. Finalmente, en la alquimia que nos lleva de la materia inconsistente, arena o plomo fundidos, a la creación de un objeto duro, capaz de resistir el paso del tiempo y que, por la magia del fuego –alquímica y física unidas– consigue ese esqueleto que sostiene un mundo de cristales, en el que se encarna la luz.

Ésta es la gran metáfora que un romántico desengañado, un parnasiano de la narración (y el Parnaso no es una actitud frívola sino una respuesta muy seria al paso de la temporalidad y a la fugacidad de la materia, tras la muerte de Dios –"todo pasa", nos dice Gautier, "excepto el arte"–, la gran metáfora que Flaubert nos ofrece para que la opongamos, por un lado, a la insostenible transitividad del ser de los románticos y, por otro, a la inaceptable corrupción inmanente del positivismo.

NOTAS AL CAPÍTULO 7

[1] Este trabajo está recogido en su conjunto en el n.º 4 de la *Revista de Filología Francesa*, editado por la Universidad Complutense; allí podrán leerse los nombres de los diferentes autores, que no enumero, pues la lista sería algo larga. El texto de Flaubert que se emplea es una traducción de Javier del Prado a partir de la edición de Gallimard (París, 1951).

[2] José Cortis: *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme* (París, 1961).

[3] Ni en este texto, ni en *Un corazón simple*, que acompaña, junto con *Herodías*, a *San Julián* en el volumen publicado con el título de *Tres cuentos*, la ironía de Flaubert nos permite una interpretación ingenua, directa, de los elementos míticos con los que construye sus narraciones.

[4] En algunos casos, los inventarios adoptan una deriva enumerativa que los lleva a nombrar objetos, razas de guerreros u otras realidades que nada tienen que ver con el contexto en que nos movemos, y que sólo están ahí, porque, como dice el narrador, tienen *nombres sonoros*. La materialidad física de la palabra le puede, incluso, a su valor como significante.

[5] Ligada al hombre como *esencia* –metafísica, genética, tribal...– frente a una visión de éste como *existencia*.

[6] Según el título de J. P. Sartre consagrado al autor: *L'idiot de la famille*.